

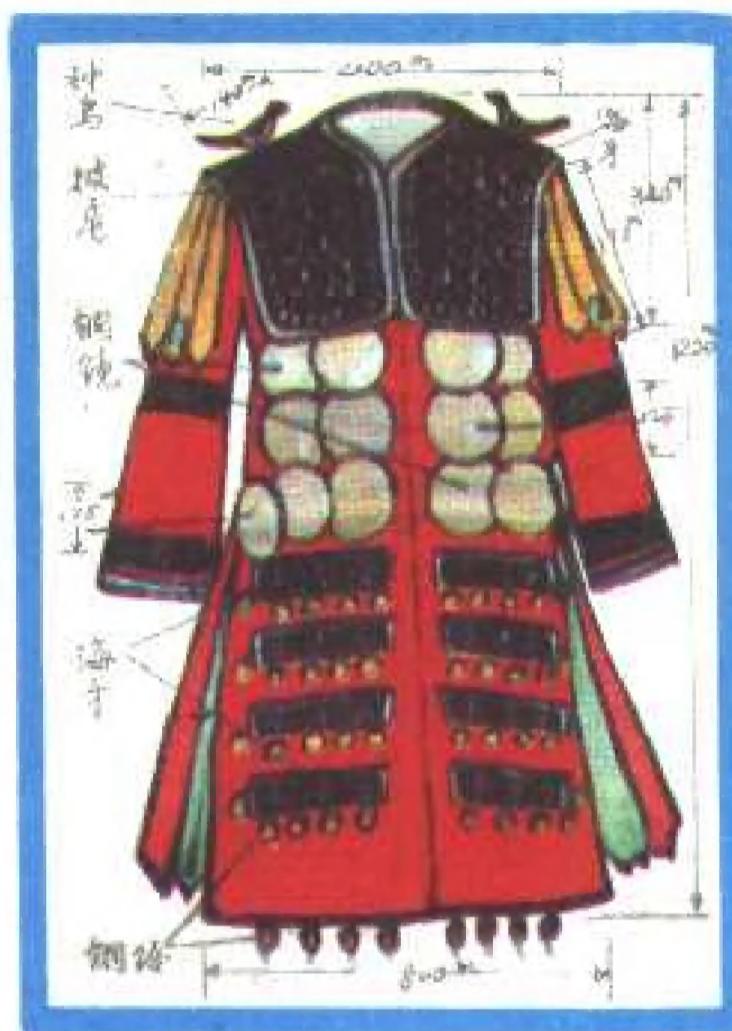
《中国民族民间舞蹈集成黑龙江卷》

资 料 汇 编

第 四 集

《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》编辑部

1 9 8 6 • 1 2



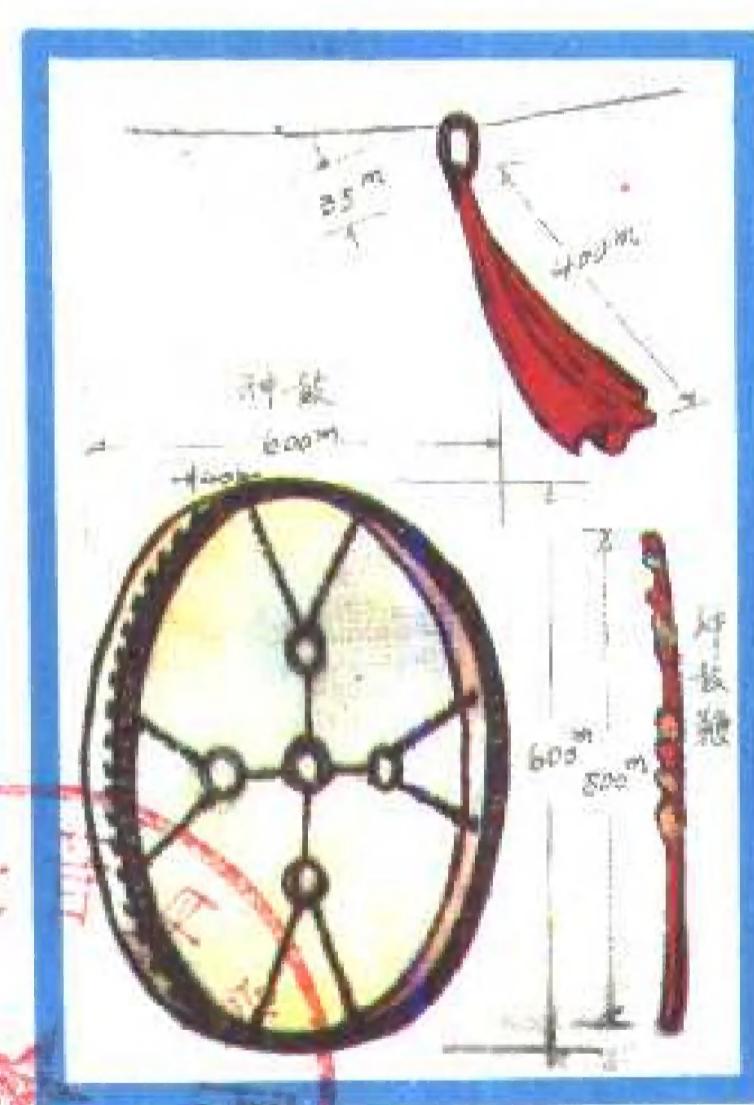
(一) 萨满服 (正面)



(二) 萨满服 (背面)

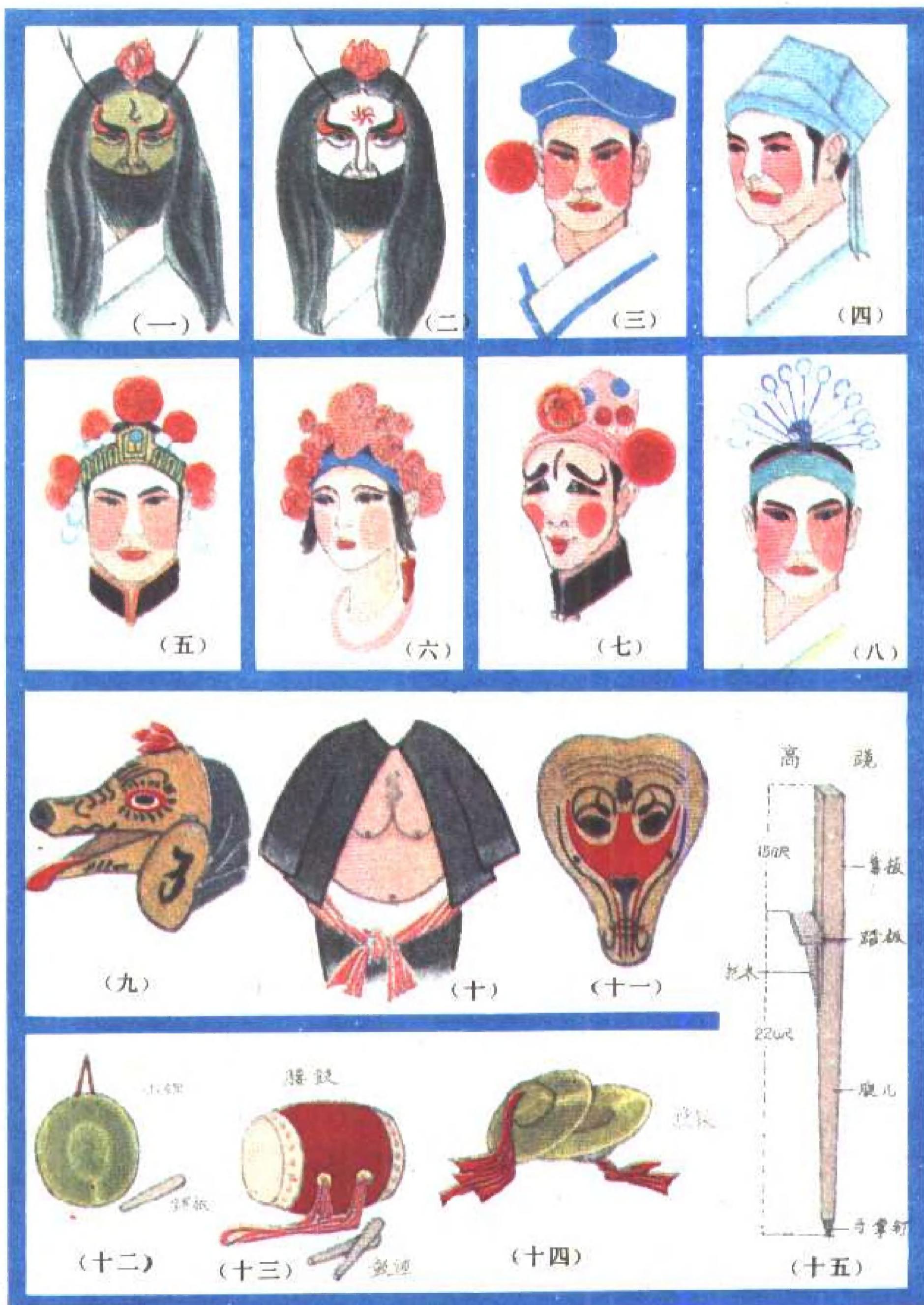


(三) 萨满神帽

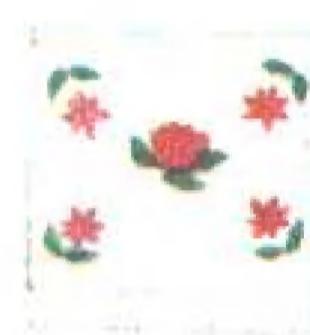


(四) 神鼓、鼓鞭、

《锣鼓高跷》人物脸谱图



《锣鼓高跷》服饰图



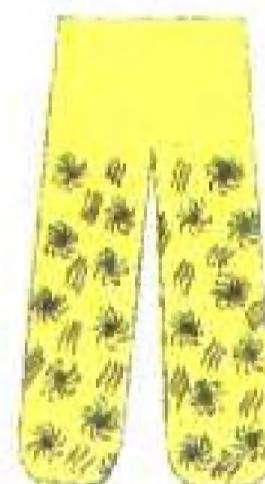
开路僧服饰、

杨香武服饰



二各子服饰、

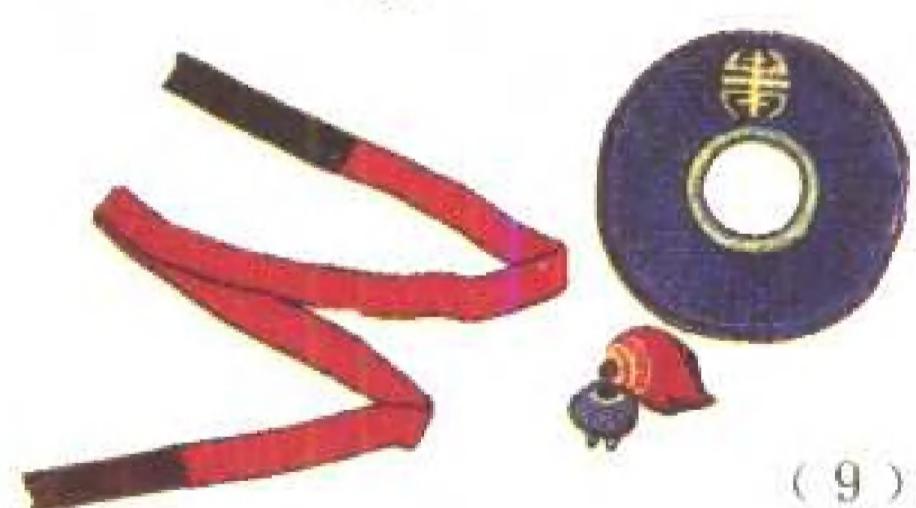
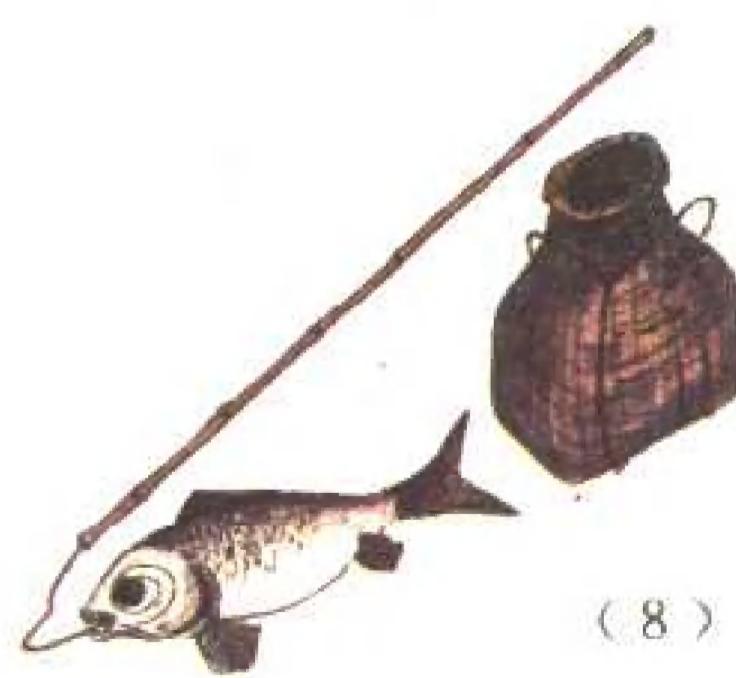
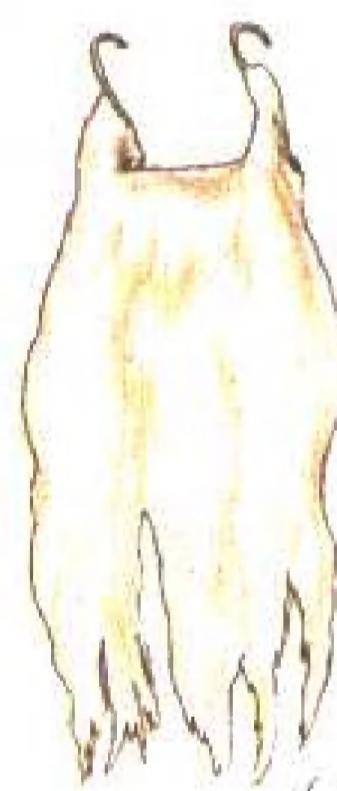
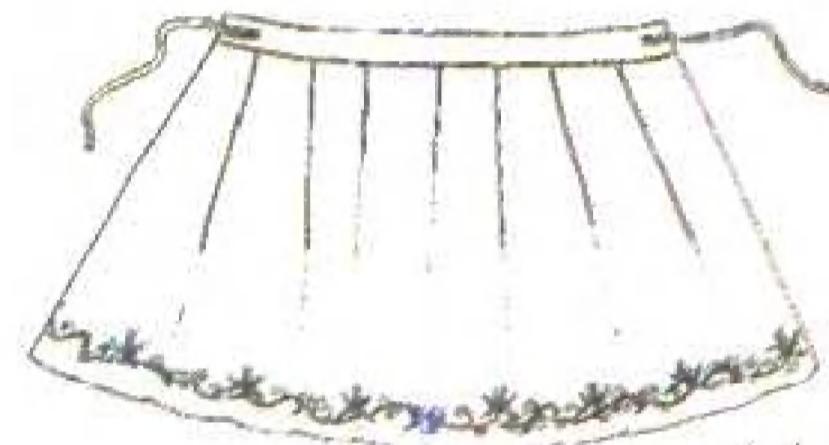
秦琼服饰、傻公子服饰



孙悟空服饰、

孙悟空披肩、围裙、

《高跷摸鱼》服饰道具图



前 言

《中国民族民间舞蹈集成·黑龙江卷》从一九八五年开始，将陆续编印《资料汇编》。其内容包括我省《舞蹈集成》在收集、整理、研究、编写过程中的舞蹈史料、原始资料、学术探讨、经验交流、专题论述、计划总结、编纂理论以及有关的会议讲话、发言等。其目的是为了更好地积累在编撰《舞蹈集成》全部过程中的珍贵资料，供编撰人员和舞蹈界同行们，在繁荣我省舞蹈事业中参考。

《资料汇编》是内部刊物，也是《舞蹈集成》的资料阵地，它内容丰富，面向全省，希望各地、市、县从事《舞蹈集成》工作的同志和舞蹈界同行们，积极投稿，以期更好地推动我省《舞蹈集成》编纂工作的顺利进行。

《资料汇编》第十期

目 录

前 言

一、加强领导、搞好《舞蹈集成》
……在《舞蹈集成》全省第四次编写会议闭幕式上讲话
…………………省文化厅厅长 张玉林 (1)

二、把《舞蹈集成》构筑得牢实壮观、千古不朽
…………………张连俊 (4)

三、黑龙江省《舞蹈集成》工作小结
…………………省卷编辑部主任 杨小平 (9)

四、总结经验、以利再战
……在齐齐哈尔市第四次《舞蹈集成》会议上讲话
…………………齐齐哈尔市文化局副局长姚杜 (16)

五、绘制舞蹈动作图例的几点体会
…………………海伦县文化馆 黄万才 (18)

六、1985年《舞蹈集成》工作先进单位和先进个人
…………………省卷编辑部 (21)

七、舞蹈试写本选登
(一) 《高跷摸鱼》(汉族)
…………………哈尔滨市《舞蹈集成》编辑部 (23)
(二) 《萨满》(达斡尔族)
……齐齐哈尔市富拉尔基区《舞蹈集成》编辑部 (53)
(三) 《锣鼓高跷》(汉族)
………松花江地区尚志县《舞蹈集成》编辑部 (75)

加强领导搞好《舞蹈集成》

在《舞蹈集成》全省第四次编写 会议闭幕式上的讲话

省文化厅厅长 张玉林

刚才连俊同志代表省文化厅、文联、民委这三家讲了话，他讲的精神，我完全赞同。省舞协、省艺术研究所和有关的业务部门的许多同志经过三年多的努力。特别是各地、市《舞蹈集成》编辑部在重重困难的条件下，上上下下一致努力，为我们省《舞蹈集成》的编撰打下了一个很好的基础。我刚才看了各地、市收集整理编绘出来的舞蹈资料很受触动。过去知道这项工作任务很繁重，但没有参与大家辛勤劳动的过程，今天看到了大家劳动所取得的成果，可以想象到大家劳动过程中所付出的艰辛。通过调查采访，认真编写，特别又和美术创作结合了起来。现在这些资料，有摄影，有舞蹈动作插图，这样就把我省民族舞蹈的历史面貌形象地展现出来了。我省的《舞蹈集成》将作为全国《舞蹈集成》的一个部分，加入了整个艺术《集成》宏伟事业的行列，我想这项工作是值得我们认真做的。做为我们文化行政主管部门来说，应该对大家有成效的工作表示感谢！

这项工作困难很多。一没有专门组织机构，省里稍微好一点，有省艺术研究所把各项《集成》工作都担了起来。各个地、市就没有这样的机构，多是群众艺术馆、戏剧工作室或在文化局里有一两个人抓，缺少一个固定的机构，必然给工作带来很大的困难。二是有的地方的领导同志对《舞蹈集成》的工作还不够重视，工作一忙就排不上号，实践证明，领导同志，对这项工作重

视，《集成》工作成绩就显著。对刚才连俊同志讲的重要意义，是不是我们主管的领导同志都认识了呢？大概不一定都一致，认识不高，重视不够，会给工作带来一定的困难。通过这次会，要把认识统一一下。三是经费问题。这是很实的问题，同志们到省里开会也好，我们到中央开会也好，总是想要通过会议解决点经费问题。现在中央在文化艺术方面，抓“十项集成”这是十分浩大的工程，没有一定的经费保证是不行的。到中央开会各省都提出这个问题。我们文化事业经费一直很紧，已经纳入预算的，有时却拨不下来，包括省艺术研究所的正常活动经费，有时也拨不下来。但是《集成》的经费中央是有了态度的，文化部和财政部已经联合下发了文件，它的基本精神是由各地地方财政解决。省的由省财政厅解决；市、地、县的归市、地县财政解决。这个文件省财政厅和文化厅已联合转发。这笔钱应该有一定的数量，比如下去到群众中搜集民间舞蹈资料，就要有基本的工作条件，比如：照像机和录音机，如果能有录像机，当然就更好了。这恐怕一时还难以做到。你要编辑出版就要付稿费，作者给你提供资料，也还要给一点报酬吧。尤其是舞蹈多是需要用影像和动作插图来表现，将来撰写成集子还要印刷，《舞蹈集成》离开了图像只有文字不行，还要加上照片和动作插图，作为历史遗产不加上插图和照片光靠文字表述就无法流传下去。我想一个是领导重视问题，一个是有人来抓这项工作，一个是经费问题，这几个问题是应该解决的。看到大家工作的成果，我很高兴，特别是这五十几种舞蹈资料，显然已经成为宝贵的财富。就现在来说，我们的每个舞蹈编导若是手中都能有一份，我想他们一定会非常高兴的，在创作中需要现去收集整理那需要花多少时间，花多少精力啊！现在已经经过全省舞蹈专家们的努力，把这项工作抓起来了，搞这么些舞蹈资料确实是一批很好的财富，它对当前的舞蹈创作是非常有价值的。希望同志们把连俊同志讲的搞“集成”的重要

意义，紧迫性以及它在我们整个国家建设中的地位和作用，转达给各地、市领导同志，特别是转达给文化局的领导同志。希望他们能把这项工作重视起来。在机构上，也不一定都要建立一个艺术研究所这样的单独的机构，但抽调几个得力的同志建立一个临时的机构还是必要的。现在正在搞文艺表演团体的机构改革，我们可不可以结合这次改革选拔一些有志于《舞蹈集成》，热爱舞蹈事业的同志组织一个临时的办公室（或叫编辑部）。据了解大部分地、市有了人，有了可以从事这项工作的同志，这就很好。但有的地、市还没有。没有这样的临时机构，没有专人作这样工作，当然你那里就拉下了。希望这样的地、市要把这个机构组织起来，要有专人从事这项工作。大家知道，这么繁重细致的任务，没有几个专人是不行的。据我知道，多数是群众艺术馆和文化馆在那里搞，可不可以从艺术表演团体里，选拔一下专门人才充实进来，在组织方面落实。经费问题。有了文件，文化事业部门还是要主动地和财政部门取得联系。不做工作不行。预算要实实在在，能够基本上保证我们这项工作的开展就可以了。我们负责《集成》的同志多跑跑腿，尽快地把经费问题解决了。当然这也要首先争取各级党委和政府领导的重视。

最后希望我们从事《舞蹈集成》工作的同志，要继续发扬艰苦奋斗的精神，勇于克服困难。我们有的同志拿出自己的钱做路费，洗照片；我们有的同志抽出来搞《集成》，原单位还不承认了，生活方面也不管了，吃了不少苦，同志们却实是克服了很多困难，这种精神很好，但是作为文化主管部门，一定要关心这些同志。这些同志的积极性，就是从事业出发，就是要把祖国民族的舞蹈遗产很好地继承下来，传播下去，为发展我们全民族的舞蹈艺术作出贡献，这种精神是非常可贵的。有两方面，组织上、领导上要帮助解决困难，另一方面也要我们艰苦奋斗。两个积极性

（下接第15页）

把《民舞集成》构筑得牢实 壮观千古不朽

——在全省第四次《舞蹈集成》编写 工作会议上的讲话

张连俊

为什么要编撰《民族民间舞蹈集成》？因为民间舞蹈是中华民族精神文明的一份宝贵财富，是创造新的社会主义舞蹈艺术的基础。

把几千年来蕴藏流传于民间的各族人民的舞蹈艺术，加以全面收集，系统整理，汇集成卷，用之于当代，传之后世，可以为当代和后世的舞蹈艺术工作者提供研究民族民间舞蹈艺术的完整资料，认识民族民间舞蹈艺术的发展脉络和规律；为艺术工作领导部门和领导者提供制定发展民族舞蹈艺术方面的历史依据；为开创社会主义现代化建设时代的民族舞蹈艺术提供丰富的遗产继承；并用以对广大群众进行爱国主义教育，增强民族自尊和自豪感。

总之，编撰《民族民间舞蹈集成》是丰富和发展中华民族的舞蹈艺术，建设社会主义精神文明所必需的。

同志们知道，要建设社会主义精神文明，包括思想和文化两个方面，不可能凭空创造，必须建筑在前人创造精神文明的成果基础上，也就是说，必须批判地继承奴隶社会、封建社会、资本主义社会所创造的全部文化成果。恩格斯说：“没有奴隶制，就没有希腊国家，就没有希腊的艺术和科学……没有古代的奴隶

制，就没有现代的社会主义”。还说：平均主义派和大革命时代的巴贝夫派一样，都是一些相当“粗暴的人”，他们想把……文明中间一切低级的东西，当做贵族奢侈品来消灭掉，这是一种偏见，是他们完全不懂得历史和政治经济学的必然结果。

那种认为创造社会主义新文化无需继承前人创造的文化成果的观点，把旧社会创造的文化统统视之为反动文化，主张予以彻底抛弃和砸碎的观点，是坚持历史虚无主义和民族虚无主义的苏联早期的无产阶级文化派的观点和中国“四人帮”的观点。这种反动的观点，对无产阶级社会主义文化建设造成了极大的危害，已经受到历史的惩罚和批判。

今天无视继承民族文化遗产的人，有些可能是出于无知，有些则是“四人帮”对待民族传统文化的虚无主义流毒在他们思想上没有得到净化。

今天，我们的一切文学艺术活动，都是为了创造社会主义新文学艺术。而要能够卓有成效地创造社会主义的新文学艺术，广大的文学艺术工作者，首先要从思想、理论上弄清这样几个关系，即是：继承为了创新，创新必须继承，继承创新又必须借鉴。可以说，从现实生活中吸取新的营养，是创新的源泉；批判地继承前人的文艺成果，是创新的基础；借鉴别的国家和民族的优秀的文艺，是创新的重要途径。继承、借鉴、创新、再继承，再借鉴，再创新如此循环往复，波浪式前进，使文艺永远繁荣发展。

今天我们编撰《民族民间舞蹈集成》最根本的目的是为了创造社会主义新的舞蹈艺术。如果说过去我们的舞蹈艺术发展的缓慢，没有创作出无愧于我们伟大时代的舞蹈艺术来，恐怕与我们没有很好地继承民族民间的舞蹈艺术的优秀遗产有密切的关系。

为什么不在过去而在现在编撰《民舞集成》呢？因为我国已经进入了社会主义现代化建设的新的历史时期，要建设高度文

明、高度民主的社会主义强国。

中华民族悠久的优秀传统文化是构成社会主义精神文明的重要组成部分，也是创造社会主义新文化的历史渊流。而民族民间舞蹈艺术是中华民族传统文化有机构成之一。如果我们不在现在进行民族民间舞蹈搜集整理工作，社会主义精神文明建设将因缺少民间舞蹈部分而不完整，我们的社会主义舞蹈事业也将因缺少民间舞蹈基础而很难获得繁荣发展。并且民间舞蹈艺术见之书籍记载的很少，多是散藏于民间，迹象已经茫然，如不赶紧搜集挖掘，再过几年，即使“补牢”，恐亦难挽回“亡羊”

过去的剥削统治阶级，不可能重视民族民间的舞蹈艺术，他们也没有编撰舞蹈集成的战略眼光。我们在革命战争年代也没有条件进行这项工作。中华人民共和国成立后，党领导人民忙于收拾残余匪帮，恢复和发展经济，进行社会主义改造，也无暇顾及撰史修志。社会主义改造完成之后，由于左倾指导思想在思想文化战线上的干扰，对祖国文化遗产也不可能进行全面的认真的挖掘整理。而“无产阶级文化大革命”则大搞历史虚无主义，把传统的民族文化统统视为反动的“四旧”，横加摧残，使中华文化遭到一场空前的浩劫。党的三中全会和以后，制定了社会主义现代化建设路线，调整和制定了各项方针政策，经过拨乱反正，落实政策，调整经济，开展两个文明建设，社会日趋安定，经济持续稳定发展，人民乐业。两个文明建设的发展需要撰史修志，又为撰史修志提供了良好的社会条件。古人云：“治世修志”，观在正其时也。

我们这些舞蹈艺术工作者，生逢其时，肩负编撰《民舞集成》的任务，可谓幸事、乐事，可算盛举。有人说这项任务浩繁艰巨，是的，正因为它浩繁艰巨，前人没有做过，才成盛举，才倍加光荣，才成为我们这一代舞蹈工作者千载难逢的幸事、乐事。我们参加《民舞集成》工作的同志们，不正是因为以这样的

眼光和情绪来看待和对待这项宏伟的文化建设工程，才不辞劳苦克服重重困难，突破种种难关，而获得今天的丰硕成果吗？我们抚摸着浸染着自己血汗的一本本的文字、图象记录时，谁不感到由衷的欣慰和喜悦？苦而后甜，历艰而后乐，正是我们的体验。

把我们的《民舞集成》，如果比作一项建筑工程，目前各种建材的准备已经基本齐备，就要按设计施工。建材的准备是重要的，没有建材难以施工。但有了建材，并不等于就能建好高楼大厦，还需要一砖一瓦地认真垒砌。所以，我们要继续奋斗，攻坚克难，直到事满功成。

要完满完成这项宏伟工程，还有几个值得特别注意的问题，提出来请同志们考虑。

第一，要坚持高标准、高质量。就是要使这部《民舞集成》成为最真实、最完整、最系统、最科学的民舞百科全书，无论经过多少社会历史变迁，风雨吹淋，都能牢固挺拔于历史长河之中。

第二，要有正确的观点作指导。这就是辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，实事求是的观点，阶级观点，群众观点，艺术来源于生活的观点，“寓教于乐”的观点，批判地继承的观点，古为今用的观点，民族性、群众性、地方性的观点，等等。只有用这些观点来观察、分析、研究、整理、选材、结构、记述、才能撰出科学的集成来。

第三，要有客观的态度和求实的精神。就是对民间舞蹈，如实地加以记载，不附加任何想象，推测的成份。对史料要反复考证，求得完全真实准确，切不可把道听途说似是而非的东西载入集成。

第四，要有民族特色和地方特色。比如赫哲族、鄂伦春族、达斡尔族等民族舞蹈，，把它加以整理记载，就具有民族的地方的特色。再如满族、汉族舞蹈，虽然别省也有，但有黑龙江的地

方风格，把这种特有的风格记述出来，也就具有了民族的地方的特色。民族特色和地方特色是联在一起的，有民族特色的，一般也具地方特色，反之亦是。特色是很重要的。全国各个省的民舞集成都写出自己的特色来，中国的民舞艺术就会得到全面的丰富多彩的反映。不然，全国一致，这部民舞集成就失败了。具有地方特色的艺术，才能在国家艺术宝库中放光，具有国家、民族特色的艺术，才能为人类艺术宝库添彩。忘了这一点，就是数典忘祖，就是不懂艺术的发展法则。凡是有出息的艺术家，都把自己艺术活动的基点放在本民族本地方的艺术特色的追求上。那些民族虚无主义的艺术家，或叫崇洋媚外的艺术家，永远不会对本民族和人类作出有价值的艺术贡献。可以说，真正的民族艺术财富，定然是人类的艺术财富。真正的民族艺术家，定然是人类的艺术家。

第五，坚持集成体例。集成，就是把民族的地方的舞蹈艺术，如实记载，汇集成书。不要评高论低，说长道短。要在记述的地位、详明上、语言运用上体现观点、看法和规律。

以上这五点，讲的是写好集成的政治思想条件，首要的条件。但仅有这些首要的条件还不够，还要具备其他的一些条件，如严谨、清晰的结构、逻辑能力、准确、通畅、风彩的语言文字功夫等。

同志们，我们《民舞集成》大厦，已经破土动工了。祝同志们运智用巧，把《民舞集成》大厦建筑得牢实壮观，千古不朽。

黑龙江省《民舞集成》工作小结

省卷编辑部主任 杨小平

黑龙江省《民舞集成》第四次编写工作会议，在省文化厅、省民委、省舞协的领导和支持下，今天胜利召开了。我代表省卷编辑部向到会的各位代表表示热烈的欢迎，向前来参加今天会议的各位领导表示衷心地感谢。

我受省卷编辑部的委托，把近年来我省《民舞集成》工作的进展情况，作一个简要的汇报，请同志们审议。下面我讲四点：

一、成 纪

我省《民舞集成》工作自一九八五年四月二日在绥化召开的第三次编写工作会议到现在已有十四个多月了。在各级领导的重视和支持下，经过各地、市、县编辑部的同志们共同努力，我省《民舞集成》工作取得了很大的成绩。大家克服了人员少、任务重、经费不足等困难，积极组织开展了《民舞集成》工作，全省出现了一个学先进，赶先进的局面，同志们历尽千辛万苦，深入基层，走村串乡，查访艺人挖掘整理《民舞》资料，研究撰写舞蹈试写本，工作进展迅速，质量越来越好。现在全省已写出舞蹈试写本八十多个，普查民族民间舞蹈五百多个，登记民族民间艺人二百余，录制《民舞》形象资料三十多小时，录音资料三百小时，照片图片几千幅，文物资料五十多件，为研究我省民族民间舞蹈，编写黑龙江卷积累了宝贵的资料。一九八五年十一月在绥化又召开了三地、市审稿会，会上讨论了三地、市资料卷的编

写纲目及规格质量要求。目前，绥化、齐齐哈尔、松花江等地区正积极准备成卷。他们在工作中取得了许多宝贵的经验，值得大家借鉴参考。大兴安岭地区编辑部的同志们，也不甘落后，他们奋起直追，目前已搞出六个试写本。黑河、伊春、鸡西、双鸭山、哈尔滨、牡丹江市宁安县，也写出一部分舞蹈试写本，力争今冬完成地、市资料卷。

《民舞集成》被列入国家“六五”跨“七五”计划重要科研项目，是一项伟大的“工程”。它不仅要出成果，同时还要造就一批人才。我省《民舞集成》工作不仅在收集、整理和编写方面取得了一定的成绩，同时，一批“民舞”的科研人才正在实际工作中茁壮成长。参加各地、市“民舞”编辑工作的同志们，他们勤奋努力，苦干实干、不计个人得失，不为名利，一心扑在《民舞集成》工作上，他们都有一颗热爱“民舞”的事业心。在实际工作中边学边干，业务水平逐步提高，知识面不断扩大。他们对“民舞”不仅具有收集、整理、撰写、编辑的工作能力，而且具有一定的组织、研究能力。他们是我省《民舞集成》工作的骨干。他们的事迹也是非常感人，如绥化的张洪奎同志，在《民舞集成》工作中积劳成疾，患了严重的胆汁外溢症，需要住院治疗。当他听说地区资料卷不能按时成卷时，他毅然拔下输液的针头，拎着药包，带病坚持编辑地区资料卷的工作，他说：“就是死，也要死在《民舞集成》的工作岗位，否则对不起祖宗和子孙后代”。他把《民舞》工作看得比自己的生命还重要。在绥化地区《民舞集成》工作中作出了重要的贡献。齐齐哈尔的陈玉光和邹怀伦同志，克服各种困难，把《民舞集成》工作在全地区开展起来，取得了很大的成绩。邹怀伦的爱人得了癌症，住院手术，他一面护理，一面照顾孩子，晚上照常坚持绘制“民舞”动作图，事迹十分感人。松花江的徐文华同志，在短短的一年内完成了四个舞蹈试写本，挖掘出很有价值的《锣鼓高跷》舞，春节也未得

到休息，一直在一面坡查访艺人，收集资料、组织录像，爱人、孩子生病也顾不上，最后他自己得了急性肾炎，在住院治疗期间，背着医护人员偷偷整理“民舞资料”他说：“我恨不得把全部精力都献给《民舞集成》事业，为后人留下一份有价值的舞蹈资料”。还有黑河的张晓芳同志，体弱多病，自从参加绥化第三次编写工作会议之后，他认识到这项工作的重要意义，决心将自己后半生献给《民舞集成》事业。在一无经费，二无经验的情况下，深入到鄂伦春民族中去查访艺人，挖掘整理出四个鄂伦春族舞蹈试写本，春节前从黑河赶来，向省卷编辑部汇报工作，学习编写知识，她不顾旅途疲劳，回家后又日以继夜进行工作。她表示：“不把“民舞”工作干好，死不瞑目。”海伦县的黄万财同志，爱人患有严重的肺病，生命垂危，他日夜守护在病床前，一面照顾垂危的妻子，一面为“民舞”绘制动作图，经过反复修改，精心绘制了一千二百多幅动作图，画得生动准确，幅幅都浸透着他的心血。还有鸡西的濮辉、何流，哈尔滨市的张宇虓、官本棋、宁安的张玉梅、双鸭山崔星、鹤岗的李喜凤、大兴安岭的王晓丽等像这样生动感人的事绩，真是举不胜举。总之我们这支骨干队伍，不仅在业务上过得硬，而且在思想作风上也是过得硬的。他们为我省《民舞集成》工作沤心沥血，作出了很大贡献。他们的事绩将载入《民舞集成》的光荣史册。也是我们学习的楷模。

取得以上成绩的原因：一是各级领导的重视和支持，二是专业人员刻苦努力，三是民族民间艺人的通力合作。这三者缺一不可，领导重视是关键，专业人员是骨干，艺人合作是基础。凡是“民舞”工作开展较好地区，那里的领导真重视，不仅在口头上，而是摆在工作日程上，经常过问，经常检查，帮助解决实际问题。有的还深入到基层调查研究，指导工作，保证了这项工作的顺利进行。许多老艺人，体弱多病，但为《民舞集成》工作，他们毫无保留地献出自己的绝技，有的直到生命的最后一刻，还在

传授自己掌握的舞蹈资料，如哈市的胡景歧老人，身患癌症，临死前还向张宇虓同志传授他手中的绝活。他希望我们好好地继承下来，留给后人，为发展社会主义舞蹈事业作出贡献。遗憾的是我们没有来得及将他的舞蹈技艺形象地记录下来，他就离开了我们。我们感到心中有愧，对不起老人一片赤诚的心。这也再次提醒我们，对“民舞”工作，要抓紧抢救，否则就有失传的危险。

二、不 足

我省《民舞集成》工作虽然取得一定的成绩，但纵观全局，还存在着进展不平衡的现象。全省共有十四个地、市，只有少数地、市已完成普查及艺人登记，制定了编写纲目，写出舞蹈试写本，正准备成卷，他们走在全省的前列。大多数地、市在普查的基础上，写出一部分舞蹈试写本，但还有极少数地、市，直到现在还未拿出一个舞蹈试写本，有的连一张舞蹈普查表也未报上来。这种情况虽然是个别现象，但不能不在这里说一下。据了解，这类地区都有一些特殊的情况，由于地、市合并，领导班子变动，人员迟迟不定等情况，使这项工作搁浅了一段时间。现在这些地区形势有所好转，首先是领导已经开始重视起来，组织了专业班子，有了具体的安排。我们相信这些地区，一定会完成好中央布置的这项任务。只要认真落实，集中人力物力，奋起直追，争取后来居上是完全可能的。如果再不引起有关领导的重视和支持，将会影响我省《民舞集成》工作的进程。

从写出的这些舞蹈试写本来看，质量问题还重视不够。个别地区存在着凑数量、应付差事的现象。文字部分写得不深不透，有的史料不全，有的源流不清，缺乏科学性。技术部分，说得不清不透，看不明白，尤其是舞蹈的风格韵律部分显得更差，这样就失去了民族民间舞的价值。绘图部分，问题较多。动作不连贯，

绘图不准确，有的人体比例失调，形象缺乏美感。这些问题的出现，主要责任在于我们省卷编辑部，对各地、市指导不够。今后，我们必须按照中央制订的编写条例及细则，严格把关，努力提高试写本的质量，避免反工，浪费人力物力。加强联系，加强辅导。也希望各地、市的编辑人员，要注意质量，做到翔实可靠。

另外一点是普查不彻底。普查是编写《民舞集成》的基础。有的只是收集了常见到的舞蹈或比较好写的舞蹈。对一些潜藏的濒临失传的舞蹈挖掘不深，对一些民俗、祭祀性的舞蹈重视不够，特别要注意收集、整理革命传统舞蹈活动，在抗日战争、解放战争和土改时期流传在各地的革命传统舞蹈。我省是革命的根据地之一，尤其是全国解放前夕，大批干部和老文艺工作者，有许多是从佳木斯、哈尔滨等地走向全国的，因此我们要跟踪查询避免出现遗漏现象。决不能因为我们工作的失误，而使重要的舞蹈资料失传。请大家一定要重视普查工作，一定要做到全面彻底，就是已经普查过的地区，还要注意补漏复查。否则，很难掌握该地区的舞蹈全貌，无法写好资料卷的概述，也是编不好地区资料卷的。

舞蹈是以人体动作，在音乐节奏的配合下，塑造舞蹈形象，反映生活的艺术。在记录上是比较复杂的，除了文字说明，还要有动作图和场记图，还要有音乐曲谱或打击乐谱，要有录像资料和录音资料，更重要的是对整理的舞蹈动作要进行分节拍照像，这是绘制动作图的重要依据，也是审稿的根据。有了这些活动的形象资料，才能准确地记录下民族民间舞蹈。一定要贯彻执行中央规定的九字方针：品种全、资料广、质量高。品种全就是包括流传在该地的各种各样民族民间舞蹈。资料广是要收集有关舞蹈的社会、历史、经济、文化、风俗、文物、古迹、传说等资料。质量高就是文图并茂，清楚准确。具有科学性、研究性、资料性的价值，达到舞蹈工具书的标准。这些方面我们还存在着很大的差

距，有待于我们共同努力，为提高资料卷的质量而奋斗。

三、任 务

一九八六年是我省《民舞集成》关键性的一年。按第三次编写会议的设想，预计今年四月底左右，各地、市初步完成资料卷。经过调查了解，现在只有四个地、市有了完卷的可能，大部分地、市，只写出一部分舞蹈试写本，少数地、市，刚刚开始工作。个别地、市三年来基本没动，连普查都没有搞。今年剩下的时间也不多了，还有半年。一定要抓紧工作，争取在今年年底全部完成资料卷，个别地、市可能晚一些。我们提出如下要求：（一）绥化地区、齐齐哈尔市、松花江地区、大兴安岭地区，争取在十月左右完成资料卷。

（二）佳木斯、牡丹江、黑河、双鸭山、哈尔滨市、鸡西市、伊春、七台河、大庆今年年底完成资料卷，按时完成并达到要求者予以奖励。（三）佳木斯（18个区县）牡丹江（13个区县）黑河地区（7个市县）要在今年七月末八月初把普查工作搞完，将普查表报省卷编辑部，尽快确定试写本内容。（四）凡是有录像条件自己可以解决录像的地区，一定要有录像资料，有困难的地、市提前与省卷编辑部联系，按排时间，作好准备，由省卷编辑部协助完成。（五）注意收集与舞蹈有关的文物、图片、照片、服装、道具等资料。如果收集经费有困难者，请与省卷编辑部联系。（六）凡是未签订《协议书》的地、市一定要与有关领导协商，尽快签订《协议书》并制订工作计划和具体实施方案。

以上要求是否合适，请大家提出意见。

四、奖 励

在一九八五年全省第三次编写工作会议上我们讲过：“按时完成并达到要求者，予以奖励”。我们说话算数，现在该是兑现

的时候了。

首先要奖励在一九八五年《民舞集成》科研工作中，作出显著成绩的地、市编辑部和个人。颁发奖状和奖励证书，其次，对质量较好合乎要求的舞蹈试写本，经省卷编委会评定，给予资料补贴费，每个合格的试写本壹百元。凡是过去奖励过的不再重复奖励，以资鼓励先进推动工作。

今年文化经费紧张，我们还是挤出一点经费来表示我们一点心意，表示我们的支持。不管怎么困难，只要搞得好，成绩突出的我们就要给予奖励。这一条我们坚持不变。今年底明年初我们还将召开第五次编写工作会议。会议的主要任务是审定地市资料卷，总结工作，表彰先进。到那时我们再向获奖的单位和个人发奖祝贺。让我们并肩携手，共同努力，为编写黑龙江省《民舞集成》作出更大的贡献。完成历史赋予我们的光荣使命。

（上接第3页）

统一起来，就能保证我们这项事业在困难中按照中央和省里的部署，按期的完成任务。我们和中央签定了合同，是打了保票的。各地、市也要同省里签定合同，也要打保票。执行好的就要表扬，完不成的是要负责任的，我们要下决心把这项工作抓好。这是文化主管部门包括我们各地市、文化主管部门，一定要完成的任务，首先从我们文化厅做起。连俊同志非常热心这项工作，代表文化厅主管这项工作。我们的“集成”工作就当前来说就是繁荣我们舞蹈创作，繁荣我们的文化艺术事业，就长远来说，是留下遗产给子孙后代。我们要不辜负党和人民的重托，把这项具有历史意义的任务按期保质保量地完成。

总结经验、以利再战

在齐齐哈尔市第四次《舞蹈集成》会议 上的工作报告

齐市文化局副局长 姚 杜

我市《集成》工作从八五年一月地市合一以来至今已经一年零三个月了。一年多来同志们在各级领导的关怀与支持下，在工作繁忙、人手不足、经费有限、困难重重的情况下，为了搞好《舞蹈集成》进行了不懈的努力，工作取得了突破性的进展，是很有成绩的。这次会议是由市编委会直接领导和周密布置下召开的。会议之前，市编委会曾先后两次举行会议，研究分析地市合并后《集成》工作的新形势、新特点和新问题，会议还使大家明确了方向，增强了信心，建立了编写班子，签订了县、区定期完稿的协议书。经过这次会议以及随后的泰来局长会议和依安馆长会议的努力，我市十一县、六个区陆续签订了完成编写分册的议定书，使《舞蹈集成》工作法定下来，并引起各级有关领导的重视。

这次会议内容丰富，形式多样活泼，开的生动具体，讲究实际，富有成效，代表们带着在工作中遇到的问题和经验体会，在大会上争相发言，鼓干劲、表决心，其中甘南、克山、龙沙、建华、讷河、富裕、依安、拜泉等县（区）首当其冲，仅三个多月的时间，各区县共完成了十六个试写本。实践证明，我们各县（区）这批从事《舞蹈集成》工作的同志，是一支特别能战斗的队伍，有股旺盛的革命精神，不计较个人得失。《集成》工作艰苦，得不到任何报酬，在社会上刮起“一切向钱看”的不正之风

的时候，好多一些同志为了多搞收入筹划生财之道的时候，我们搞《集成》的同志却一心朴实地扑在《集成》工作上，有的同志说：都去抓个人收入，《民舞集成》工作谁去搞，什么千秋大业，万年大计岂不是一句空话？这些同志是值得我们学习的。总之，一年来他们不怕酷暑严寒，不惧重重困难，走乡访村，广泛挖掘，他们加班加点不计报酬，他们顾大局识整体，为《集成》编写尽心竭力。

同志们：我们地市合一之后的齐齐哈尔是一个有着五百七十万人口的多民族地区，有着悠久的历史和丰富多彩的民族文化遗产，舞蹈是这份遗产中的一束耀眼瑰丽的艺术之花，我们相信在过去的工作基础上，经过这次会议，一定能巩固成绩，再接再励，找出差距，解决工作中存在的实际问题，相信同志们一定会全力拼搏大战最后一季度，完成齐市“先行卷”。

让我们共同努力，把高质量的艺术科研成果献给祖国和子孙后代。

绘制民舞图例的几点体会

海伦县 黄万才

绘制民间舞蹈动作图例是《民舞集成》工作程序中的一个重要环节，它的成功与失败对《民舞集成》工作关系极大。去年八月份，馆领导把海伦县民舞插图的任务交给我时，我便毫不犹豫地承担起了这看似轻松实则相当艰巨的工作。经过几次反复的认识过程，花费了几个月的时间，我终于完成了一千余幅的绘制民舞图例的任务。

工作中，我的体会主要有以下二点：

一、用重视态度进行工作才能有所收获

我认真地、全面地分析了这项工作的重量，科学地、系统地安排时间，树立长期作战的思想，宁稳易燥，稳扎稳打，画一个动作就要成功一个。为了有所遵循，我为自己制定了一个“民舞图例绘制规划”：（1）要幅幅精画，一笔一划不马虎和草率；（2）自己看不明白的图片，决不动笔，必须请有关人员搞清后再画；（3）每天晚八点必须准时工作；（4）每天绘画图幅不得少于二十幅，如因故未完成，第二天要设法抢回来。为了保证工作计划不致落空，我采取了三条措施：

（一）排除外来干扰

在正常工作中，我们美术辅导组经常是人来人往，有些是业余作者带着自己的画前来请求辅导，有些是同行画友前来切磋技艺、还有一少部分是没大事前来消磨时光，在这种情况下如何对自己进行严格要求事关重大，如对自己要求不严，一天时间不知不觉地流走了。为了使工作正常进行我尽量用较短时间同他们做简略的交谈，以减少时间的浪费，然后安下心来，一心一意地绘

制民舞图例，这些来的客人见我这样紧张地工作，不便更多地打扰，辞别而去。这样，在排除干扰中我的工作扎实地走上了正常的有秩序的轨道。

（二）克服家庭困难

我们是一个四口之家，两个孩子均在中学读书，我爱人是一个患有八型肺结核的重病人。平时就不能料理家务，必要时还得耽误工作护理她。去年春节前她的病情几度恶化，处于垂危关头，我不得不中止白天的工作，四处奔波，寻医讨药。经过一个多月的紧张抢救，把她从死亡线上抢救回来。在这段时间里，绘制民舞图例也达到了白热化的程度，我只好拼命开夜车，常常是雄鸡一声长鸣我才搁下手中的画笔，休息片刻，稍睡一会，又马上着手做早饭，以打发学生上学，然后便以病人为中心，又开始了一天繁重的护理，只要有一点空暇的时间，我便立刻绘制民舞图例。所以，虽然病人占去了大量时间，但由于抓得紧，使绘图工作不但没有受到多大影响，反而提前完成了任务。

（三）谢绝无谓应酬

春节前，地区群众艺术馆多次来电催促，我不得不加快自己的转数，以免拖全区的后腿。为此，我毅然地谢绝了一切社会应酬，杜绝了一切社会交往，闭门锁户全身心地扑在民舞图例的绘制上，强烈的事业心和责任感催使我勤奋地工作。身体异常消瘦面容憔悴，使一些人误认我患了大病。

经过长时间紧张地工作，确保了在上级统一的要求下，能按时地完成任务。

二、用目视态度加倍工作必然能大见成效

我已经开始热爱这项负有特殊使命的工作，长时间紧张而又愉快的插图实践，使我深深地认识到，把民间老艺人的舞蹈做忠实地记录、确非一件易事，它需要一种精益求精的精神，一股

锲而不舍的韧劲，一个知难而进的决心，才能更好地完成工作。

在工作中，我强调自己要做到以下三点：

（一）对待工作要精益求精。在绘制老艺人夏春阁的秧歌舞时，先是流于对老艺人在东西的机械地摹写，始终未能表现出那优美舞姿，很难达到尽善尽美。那些似是而非的动作图例严重地违背了民间舞蹈艺术家的内涵。后来，请我馆的张丽杰等同志反复讲解夏春阁的舞蹈特色，并请他们对照照片做示范动作，总算掌握了夏春阁的动作规律，加强了“三脖”（脖梗、手脖、脚脖）的细致刻划，才使夏春阁的秧歌舞跃然纸上。

（二）不断加深认识、力争高度准确。我有意识地对自己提出了“三准”（比例准、形象准、服装准）的要求，力求达到规范化。因为舞蹈插图即不是搞美术作品创作，更不是搞机械的标本模拟。它有着自己严密的逻辑和高度的科研价值，来不得半点迁就和伪造。那种强烈的绘画技法追求只能事倍功半，严重地违背了记录舞蹈动作的宗旨。所以我采用了白描式的明白如话式的表达线条，能减则减。（1）比例，准就是不管动作多么复杂，人物的大小比例要始终保持在一个等距的视点上，坚决杜绝图幅的大小不一。动作的头部、躯干、四肢要绝对一个尺度，这样，才能使一套舞蹈动作流畅。（2）形象准，一个艺人的舞蹈动作要自始自终地保证形象的统一，不能忽大忽小（指年令）或忽男忽女、办法就是在起完铅笔稿末勾墨线前，专门进行一次统一形象的工序。（3）服装准，服装的统一也是舞蹈图例中一个不可忽略的细节，服装的统一能给读者一个完整的印象，它始终伴随“舞蹈者”的舞姿，所以要杜绝一切疏忽，保持完整。

（三）进行必要的加工，去伪存真，使舞姿更美。我绘制图例，主要是依据照片所提供的动作进行再加工，有时候，由于舞蹈动作的复杂和照片在拍、冲、洗、印过程中所产生的模糊现象，使我无法判断其动作时，我决不盲目动笔，必须请人示范，彻底

弄通。

为了更充分地表达一个特定的舞蹈动作，也要适当地采取一些补救措施，重点强调运动感和节奏感。如：有时候一个动作不大舒服，在裙子的关键地方稍稍露出一只脚的脚尖，整个动作立刻完美，神韵更充分体现了出来。从节奏感考虑舞蹈动作，有时候胳膊往后移，或者头往上仰一仰都能产生一定的微妙变化，这些只有在绘画时细心体会，才能运用自如。

以上是我在绘制民舞图例时的点滴体会，错误在所难免，望专家及老师给予指正。

1985年《舞蹈集成》工作 先进单位和先进个人

省卷编辑部在全省第四次《舞蹈集成》编写工作会议上对有成绩的绥化地区编辑部、齐齐哈尔市编辑部、松花江地区编辑部、大兴安岭地区编辑部颁发了奖状。对张洪奎、杜中述、王勤、许丽萍、白雪岩、黄万才、张丽杰、陈玉光、邹怀伦、金昌华、曹姗、张国长、刘志新、杨宏伟、穆文彦、徐文华、于凤超、曲文华、韩来富、苏凤爵、濮辉、何流、赵晓澄、王晓丽、张晓芳、张玉梅、张宇虓等二十七名先进个人颁发了荣誉证书。

《中国民族民间舞蹈集成》黑龙江省卷编辑部

各地、市《舞蹈集成》资料卷试写本完成情况表

地、市、县	正在完成的试写本
绥化地区	腰铃、地秧歌、狮子舞、打刀、火把舞、单鼓、扇舞、老头老汇、夏春阁秧歌、（备驴、抢扇、五鼓）老汇、跑驴、查玛舞、浪三场、概述。
齐齐哈尔市	抬杆、哈肯麦、鲁克该勒、萨满舞、三场舞、柯尔克孜、手玉子、太平鼓、农乐舞、处吻舞、王屯秧歌、单鼓、碟子舞、大兴萨满。
松花江区	小鼓舞、瞎子逛灯、打刀、七节鞭、棒子鞭、傻柱子接媳妇、单环舞、狮子舞、锣鼓高跷、扇子舞、秧歌队形变换图、独人龙舞、跑竹马、旱船、春歌、太平车、纸龙舞、拣棉花。
大兴安岭地区	弓箭舞、转圈舞、萨满舞、熟皮子、乌克兰舞、篝火舞。
黑河地区	鄂伦春舞、希那给舞、二人摔跤、篝火舞、
鸡西市	三种风格的老汇、综合老汇。
双鸭山市	腰铃、狮子舞。
牡丹江市	狮子舞、秧歌舞。
哈尔滨市	高跷摸鱼、刀舞。

哈尔滨市汉族民间舞

《高跷摸鱼》

目 录

一、概述	(25)
1、高跷的渊源	(25)
2、关于《高跷摸鱼》	(26)
3、《高跷摸鱼》的风格特点	(29)
4、《高跷摸鱼》的音乐介绍	(29)
二、服饰、道具彩页	
三、舞蹈动作说明	(33)
四、场记图说明	(48)
五、艺人介简	(51)
六、传授人与整理者	(52)

一 概 述

1 高跷的渊源

《高跷》又作高跷，是一种舞者双足踩着木跷（木跷是在木棍中间置一小板，舞者足蹬于上面，然后将其绑在腿上）作舞的舞蹈形式。

据老艺人蒋义霖讲：传说自八仙之一吕洞宾受汤元使白蛇成仙后，白蛇精为寻人间之恩人（许仙）降至凡尘。半路上又在一老翁手中救了一条青蛇，并同青蛇精一起为人间做了不少好事。但后来因许仙而在同金山寺方丈法海博斗时，用了“水漫金山”的绝技，使人间水溢成灾。于是，现在世佛释迦牟尼佛即如来佛降旨，令铡去十二毒的双腿，以示惩罚。因它们曾为人间做过不少好事，故每逢节日百姓便做了许多木腿（高跷）踩着上街……。这样高跷这种民间舞蹈形式就流传下来了。

高跷的起源很早，据宋代陈暘《乐书》说，汉代已有。但比较早的文献记载见于《列子》，《列子·说符》上说：“宋有兰子者……其技以双枝长倍于其身，属其胫，并驰并驱，弄七剑，迭而跃之，五剑常在空中”。《列子》可能为后人所著，但最迟可以说魏晋时已有这种舞蹈形式。六朝“百戏”中称其为“长跷伎”。宋代叫“踏跷”，清代始称“高跷”，它很早就流行于全国很多地区，是在灯节、庙会等传统节日里深受群众欢迎的一种民间舞蹈形式。

高跷在哈尔滨的流传，约在清乾隆时期，从冀豫等地向哈尔滨地区移民时就已有高跷这种舞蹈形式了。

高跷的表演形式一般是佗头和尚打头，然后各种扮相依次排列。如下列唱词：

佗头和尚不封精，蜈蚣长老变为僧。串串跳跳的小二哥，是五毒之内蝎乎精。擦胭脂抹粉老矬子，我本是九尾狐狸精。蛤蟆

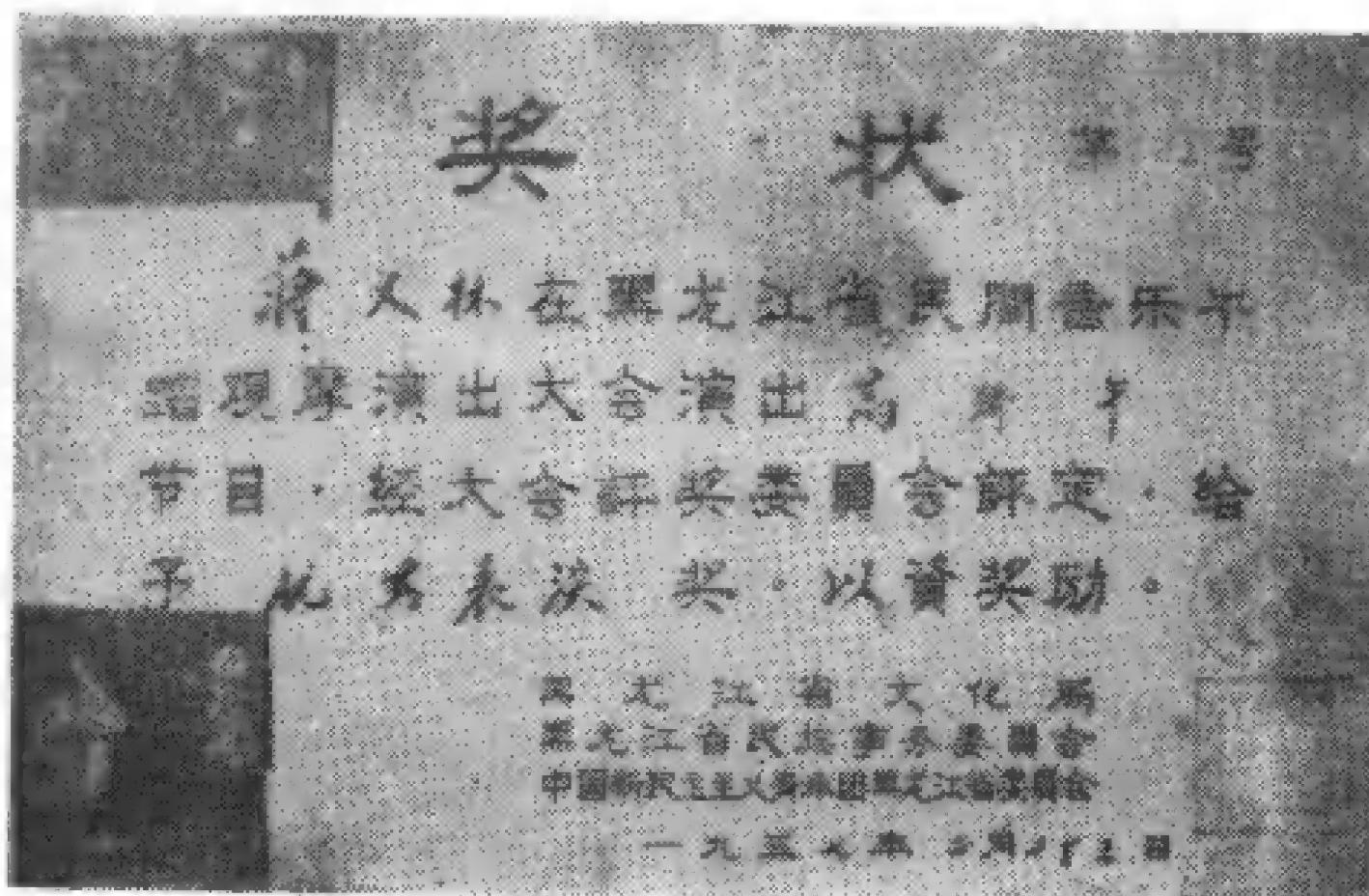
精变做傻公子，我本是得胜成的精。要问我的名和姓，本是五湖四海九江八河头一精（王八精）。青石变做我樵夫精，白石变了老渔翁。红莽蛇来把媒婆变，敲锣打鼓我蝴蝶精。

高跷队有在进行中或广场上边舞边走各种队形（如“走8字”、“十字花”、“龙摆尾”等）的大场，也有渔翁对青蛇、丑鼓对俊锣、傻公子扑蝶等两三人一组的小场，还有各种特技表演和歌舞小戏。

2 关于《高跷摸鱼》

高跷《摸鱼舞》是哈尔滨市道外原东付家区文化馆（现道外区文化馆）文艺组李维汉等，从北派高跷老艺人蒋义霖那里挖掘出来的，并一同进行了加工、整理。该舞取材于高跷小场中傻公子扑蝶时风趣、诙谐的表演和彩蝶精美、灵巧的戏逗动作，根据北派高跷的技巧和风格将“傻公子扑蝶”改为“老渔翁摸鱼”，运用了高跷中的背剑、抱月、下水、分水等形象动作，既继承了北派高跷的风格特点，又丰富了该舞的表演技巧。把原来只在街头广场表演的小场高跷秧歌，搬上了舞台。

一九五七年二月，这个舞蹈节目被选入哈市代表队，参加黑



（一九五七年高跷《摸鱼舞》获黑龙江省民间音乐舞蹈观摩演出优秀奖之奖状）

龙江省民间音乐舞蹈观摩演出大会，被评为优秀演出和优秀表演奖。

同年三月，高跷《摸鱼舞》又随黑龙江代表团参加了在北京举行的第二届全国民间音乐舞蹈汇演。

周总理、欧阳予倩、钱俊瑞和周巍峙等中央领导同志观看《摸鱼舞》演出后，给予很大的鼓励。演出后第二天，在中央文化部由周巍峙亲自主持召开各省、市代表团进行座谈讨论，周巍峙等同志对黑龙江省代表团能在这次汇演中，把在露天、广场的民间舞蹈，经过艺术加工搬上舞台演出，在情节及结构、动作、舞姿、服饰、风格等方面都给予了肯定，对老艺人蒋义霖在舞蹈中表现出的高难技艺十分称赞。



（参加第二届全国民间音乐舞蹈汇演高跷
《摸鱼舞》演职人员暨黑龙江省代表合影）



（高跷艺人蒋义霖在莫斯科红场摄于一九五七年）

一九五七年六月，中央文化部决定调黑龙江省的高跷《摸鱼舞》，随中国青年代表团赴莫斯科参加第六届世界青年联欢节演出。蒋义霖时年四十九岁，同十八岁的演员郭秀荣（现哈尔滨市评剧团演员）第一次将我国传统的高跷《摸鱼舞》传播到国外。世界青年联欢节大会专刊里印发了高跷《摸鱼舞》的舞台剧照和英文解说。



（高跷《摸鱼舞》参加第六届世界青年联欢演出剧照）

3 《高跷摸鱼》风格特点

高跷摸鱼舞，继承了北派高跷的风格特点，吸收了其它姊妹艺术之长，使它具有稳健洒脱、诙谐幽默、活泼灵巧和表演细腻的特色。

北派高跷老艺人蒋义霖在表演上讲求“稳、准”二字；稳：要不虚不颤，步步有板有眼。准：要走哪踩哪，步步有招有势。演员不仅要扣准音乐节奏，而且要舞得活而美、哏而俏，活而不乱，稳而不颤。如小鱼的表现，既有活泼灵巧又情趣盎然，随时都要躲避渔翁的捕捉，有时还要与渔翁逗趣，这种拟人化的表演，充满了生活情趣。

渔翁的舞姿稳健洒脱，表演诙谐幽默。如髯口的运用，撩髯、甩髯，丰富了渔翁风趣的表演，塑造了渔翁飘逸洒脱的性格。

《摸鱼舞》中小鱼的表演要活泼，灵巧、渔翁则要稳健、洒脱，诙谐而又细腻。

4 《高跷摸鱼》的音乐介绍

高跷的表演，最早是没有音乐伴奏，当然也就没有器乐曲牌了。就是打击乐器的使用也比较简单，锣鼓点只是一个“冬冬起冬 | 仓仓 ||”基本点，最多也只是在这个基本锣鼓点的基础上略加些“花点”稍加装饰而已。后来，随着艺人表演技巧的熟练和提高，已感到原来锣鼓点不适应不断变化和发展了的动作和表现内容的需要，要求原来的基本锣鼓点必须突破和改革。在此基础上，艺人们又产生了增加音乐伴奏的要求和愿望，开始时只用一两件唢呐伴奏，随后逐渐增加了笙、管、笛等辅助乐器。

高跷《摸鱼舞》在民间的流传和衍变过程中，它的伴奏方法当然也是经历了上述过程的。在高跷《摸鱼舞》的挖掘、整理和搬到舞台的过程中，民间艺人和新文艺工作者们，对乐队的规模和伴奏的方法方面的研究更是经历了一段由低级到高级、由简单到复杂的艺术发展和提高的过程。这些发展和提高表现在：一

是乐队规模大了；二是运用曲牌丰富了；三是伴奏技巧提高了；四是曲牌的艺术处理细腻了；五是表现高跷舞的气氛更加火爆、内热烈和红火了。所有这些，都为《摸鱼舞》能从露天广场登上室剧场和国际舞台创造了充分的条件。

高跷《摸鱼舞》伴奏用的曲牌，都是秧歌常用的曲牌。如：《小磨坊》、《句句双》等等。然而，这些曲牌在为高跷伴奏和为秧歌伴奏是不完全一样的，相对而言，高跷的表演由於受其腿下“器械”的局限，其动作要稳一点，当然，为其伴奏的曲牌也必然是要慢一些，曲调的强弱变化更明显一些。哨呐演奏的上下滑音和抹音的处理更要夸张一点（如曲目一）。

根据舞蹈情绪的深入，在需要活泼和热烈的场面时就得用较快速度的有板无眼（即 $\frac{1}{4}$ 拍）的曲牌，这些曲牌的曲调变化往往是句与句、段与段之间遥相呼应，乐汇的重复与移位模进等手法的反复运用等等，都是这些曲牌曲调变化的共同特点。演员表演到一段做一动作或亮个相，打击乐配合表演演奏一个诸如“冬个 | 龙 | 仓 ||”或“衣冬 | 衣冬 | 仓 | 仓 | 仓冬 | 龙冬 | 仓 ||”等等锣鼓点，舞蹈即可转入下一段落或情节，乐队伴奏亦可转换另一个曲牌（参阅曲例）

$$i = A \frac{p}{q}$$

卷一

第5 ; 五|3.6 5 10.5 32|1.6 ; 10.2 7.6|5.3 0.6 |
5.6 ; 1.5|5.2 3.2|1.5.6 ; 10.2 7.6|5.3 0.6 |
5.3 0.6|5.1 1.3|1.5.1 1.3|1.5.6 5.6|5.6 5.6 |
5. — 1.5 — 10.冬 10.冬 10.都也冬|1.合 1.合 |
龙冬 二个龙|1.合 0.5

$$1 = E \frac{1}{4}$$

曲目二

॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥ / ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥ ॥
କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥
କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥କୁଳ ॥

$i = F \neq$

曲 目 三

¶ 3.5 | 3.5 | 3.5 | , 16.1 16.1 15.6 | , 3.5 | 1.1 |
5.6 | , 11.8 | 1.8 | 11.2 | 1.6 | 7 | 2 | 7 | 6.3 |
1.2 | 1.2 | 1.2 | 1.2 | ? T T T T , 1.2.1 | 1.2 |
1 | 1 | 1.2 | 1.2 | 1.2 |

$$1 = B \frac{1}{4}$$

曲 目 四

॥6.॥ 6. i 16.5 | 3 13.2 | 32 | 16 | 3 :||: 6. i 132 |
12.12 | 3 :||: 6. i 16.5 | 3 19.6 | 12 | 3 :||: 25 | 5.3 |
6 | 5.5 | 5.5 | 12 | 12 | 12 | 13.5 | 12 | 15.5 | 12 |
3.4 | 3.4 | 3.4 | 3.4 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 4 | 4 |
4 | 4 | 4 | 4 | 4 |

$$1 = 'B - \frac{3}{4}$$

曲目五

$$1 = B \frac{3}{4}$$

三二六

(下转第50页)

三、舞蹈动作说明



图一

一、碎点步

音乐：2拍

动作：第一拍，面向6点，鱼杆扛于肩上，双臂平伸，两手轻握杆头，左脚向左横走一小步，鱼杆上下颤动一次。

第二拍，上身姿态同第一拍、右脚向左脚前迈一步，鱼杆上下颤动一次，此动作连续走动。

(见图一)

二、直立转身

音乐：4拍

动作：第一拍，面向4点，左脚从前向右侧迈一步，成踏步，左手向下右手向上，鱼杆在背后成斜立状。

(见图二)



图二



图二

第二拍，立腰提胯经正面转身。

(见图三)

图三



图四

第三拍，两脚不动，身体继续右转。
第四拍，蹩腿拧身亮相，
左手在上，右手在下。（见图四）



图五

三、撩髯前指

音乐：2拍

动作：

第一拍，渔翁双腿半蹲，右手前指，左手撩髯至左肩处。

第二拍，保持第一拍动作，站稳亮相看鱼。“小鱼”面向1点，
动作同碎点步，原地做。（见图五）



图六

四、行走步

音乐：2拍

动作：第一拍面向8点，以左脚
为支点，提右脚跷准备迈步，两
手前后自然摆动。（见图六）



图七

第二拍，右脚同第一拍。左脚向前迈一步，双腿稍弯，双手屈肘自然摆动。
(见图七，此动作可连续做)



图八



图九

六、观望

音乐：4拍
动作：第一拍，左手经胸前掏手至左帽边，向8点观望，右手同时经胸前处划到右侧下方。
第二拍，静止亮相。(见图八)

音乐：2拍

动作：第一拍渔翁面向8点，双腿半蹲，左手将髯口撩起，小鱼面向2点，右手伸杆。第二拍，渔翁双肩向上耸，脖颈向回缩，做惊喜状。同时，“小鱼”右手持杆逗翁，左手叉腰，双脚原地做“碎点步”。

(见图九)



图十

七、试探步

音乐：2拍

动作：第一拍面向8点，以左跷为支点，右脚提跷向前点地再提起。左手向前，右手向后自然摆动。

（见图十）

第二拍，右脚落在地面。

八、挽袖

音乐：2拍

动作：第一拍，渔翁面向8点，双腿微屈，右臂前伸，左手撩右袖做挽袖状。

第二拍保持原姿态，双手上下颤动一次。（见图十一）

同时，“小鱼”面向2点，右手持杆做“划八字”挑逗，左手自然向左侧抬起成“兰花指”，双脚



图十一

原地“碎点步”。反面作一、二拍的对称动作。



图十二

九、挽裤腿

音乐：2拍

动作：第一拍，渔翁面向8点，以左脚为支点，左膝稍弯，将右腿吸起，双手向下似抓右裤角。第二拍，左腿向上立直，右腿同第一拍，双手腕向上翘，做挽裤腿状。

与此同时，“小鱼”面向2点做“碎点步”。

（见图十二）

十、背剑

音乐：2拍

动作：第一拍，面向8点，右脚向前迈一步，腿立直，左脚跷向后翘，右手从右肩上向后抓右跷腿，左臂前伸，手“剑指”。

（见图十三）

第二拍，动作同第一拍，单腿向前跳一次。



图十三



图十四

十一、哄鱼

音乐：2拍

动作：第一拍，渔翁面向2点，双腿半蹲，右脚向前迈一小步，双臂向前下方伸展，做哄鱼动作。右肩向上耸。第二拍，双腿半蹲，右脚向前迈一小步，双臂前伸，左肩向上耸。

以此同时“小鱼”面向8点右手持杆，左手侧举，向左拧腰，脚走“碎点步”。

(见图十四)

此动作连续进行。

十二、扑鱼

音乐：2拍

动作：第一拍，左脚向前跳一步，右腿后抬起，上身向前倾，双臂弯曲将手抬至耳前方做扑状。

第二拍，保持第一拍姿态，左脚向前跳一步。

第一、二拍“小鱼”以右脚为支点，左脚向前迈一步，右手向后抽杆继续跳“碎点步”。

(见图十五)



图十五

十三、找鱼

音乐：6拍

动作：第一拍面向1点，双腿半蹲上身前倾，两手于胸前处合拢捧鱼。

(见图十六)



图十六

第二拍，面向8点，下身同第一拍，上身向左微下旁腰，双臂弯屈两手合拢于右肩处，头向左偏观手。

(见图十七)



图十七



图十八

第三、四拍，左脚向左前方迈一步，向左拧身，面向7点。双手合拢至头前，双眼从指缝中察看。

(见图十八)



第五拍，下身保持第三、四拍姿态，上身直立、面向 8 点。双臂前伸，两手打开，手心相对。

（见图十九）



图十九

第六拍，右脚向前迈一步，面向 8 点。双腿叉开两膝微弯，两臂前伸，双手分开，两肩向上耸。

（见图二十）



图二十

十四、抖袖伸襟

音乐：5 拍

动作：第一、二拍，面向 8 点。双脚叉开两膝稍弯，上身直立，左臂微屈向前伸。右手自左手腕处，摸水袖至下角。

（见图二十一）



图二十二

第三、四拍，做一、二拍的对称动作。

第五拍，面向1点。两腿半蹲，上身前弓，双手向下掸衣襟。

(见图二十二)



图二十三

十五、甩髯横跳

音乐：2拍

动作：第一拍，双腿半蹲，上身直立，双臂向两侧平伸，头猛向左转将髯口甩起，面向8点。向左侧双腿横跳一次。

(见图二十三)



图二十四

第二拍，下身同第一拍，上身直立，双臂弯曲在胸前交叉，头猛向右转将髯口甩起，面向2点。向左侧双腿跳一次。(见图二十四)

第一、二拍“小鱼”在右，面向2点右手将杆举起，左手屈上举，以左脚为支点单腿跳，右脚向后微翘起。此动作连续进行。



图二十五

十六、摆臂跪走

音乐：2拍

动作：第一拍，渔翁左脚向左前迈一步，腿弯至九十度，右腿跪横拖步靠于左腿。上身前俯，双臂从前向左摆。面向2点。

“小鱼”身体直立，左脚向前迈一步，右腿向后翘起，弯

曲九十度。右臂前伸握杆，左臂向左侧平伸手成“兰花指”面向8点（见图二十五）

第二拍，渔翁：右脚向右前迈一步，腿弯九十度，左腿跪横拖步靠于右腿，上身前俯，双臂从前向右摆，面向2点。

“小鱼”身体同第一拍姿态，右手握杆向上举过头顶，左腿单跳一次。左臂旁伸、面向1点。

此动作连续作
(见图二十六)



图二十六



图二十七

十七、挣杆翻身

音乐：4拍

动作：第一拍，渔翁上身前俯，双手抓杆，右脚向前迈一步，双腿半蹲，面向7点。

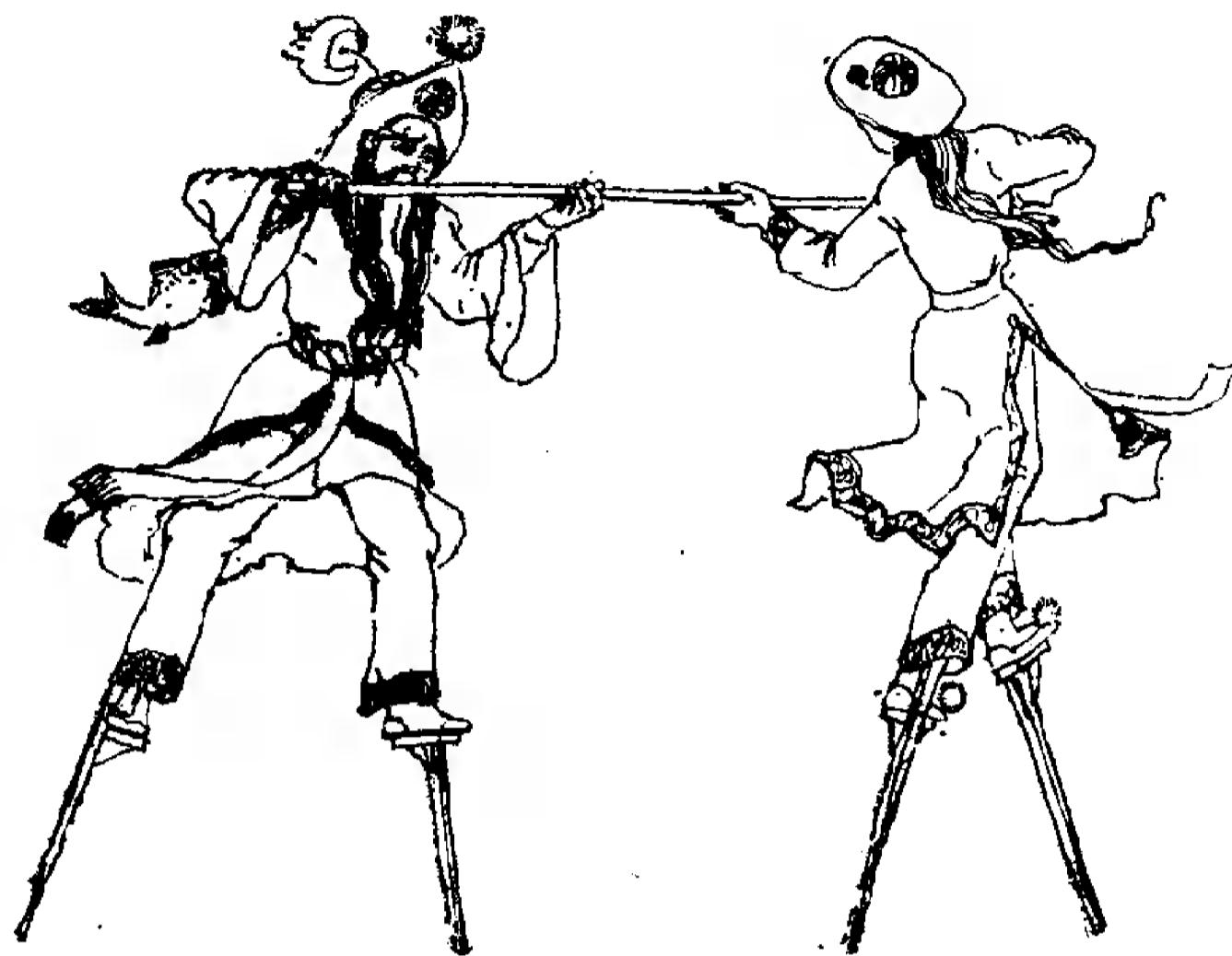
“小鱼”上身直立，双手握杆向后拉，左脚跷支地，右脚向后退步。面向2点。（见图二十七）



图二十八

第二拍，渔翁右脚向右侧退一步，将身体转向1点，双手握杆向后拉。

“小鱼”保持第一拍姿态，以左脚为支点，右脚向右前迈一步。面向2点。（见图二十八）

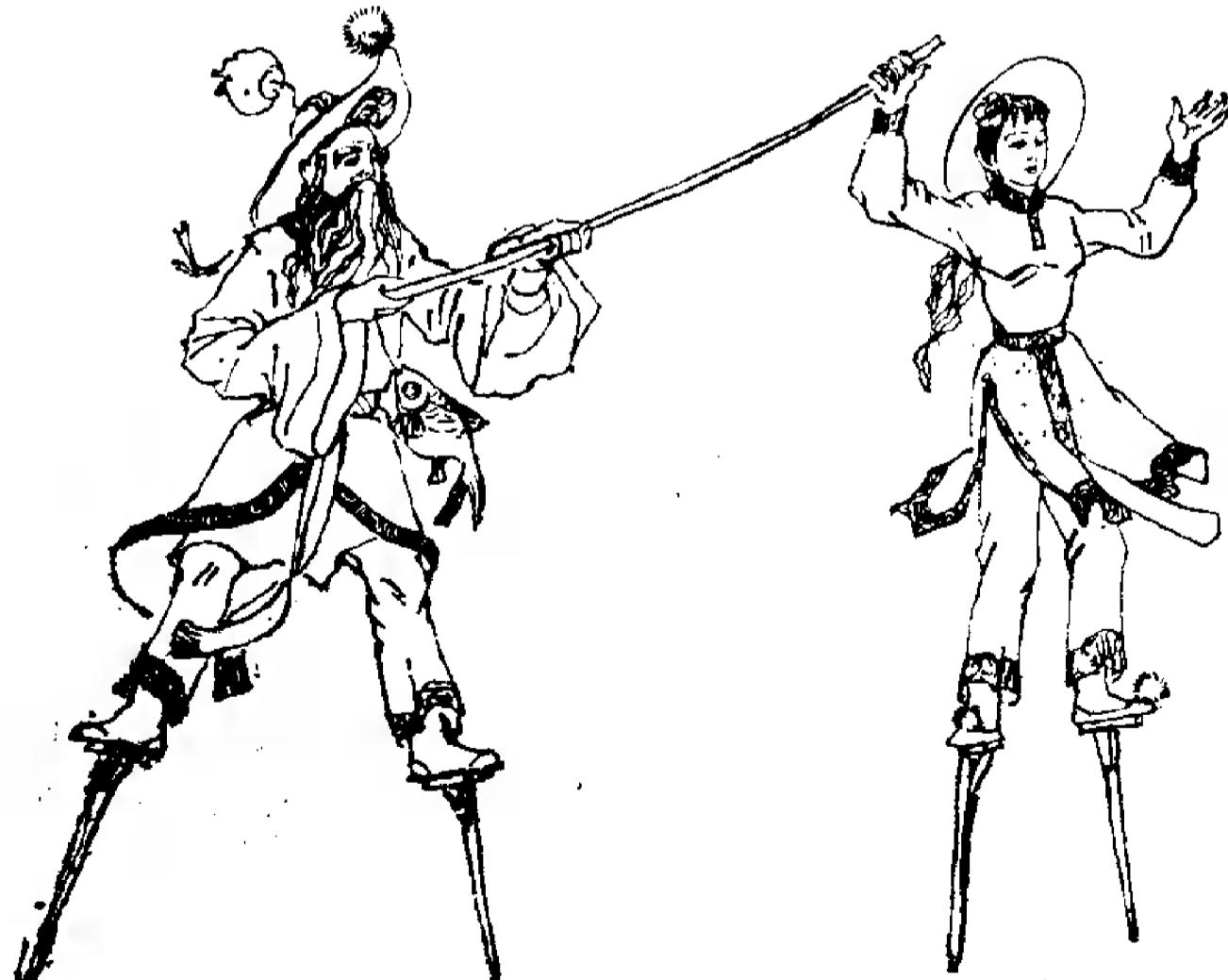


图二十九

第三拍，渔翁下身保持第二拍姿态，上身直立，两手抓杆向上抬平。

“小鱼”双脚保持第二拍姿态，双手抓杆，面向 4 点，向左拧身转半周。

(见图二十九)



第四拍，渔翁保持三拍姿态，“小鱼”用右手抓杆，向右转身半周还原至第二拍动作。

(见图三十)

图三十



图三十一

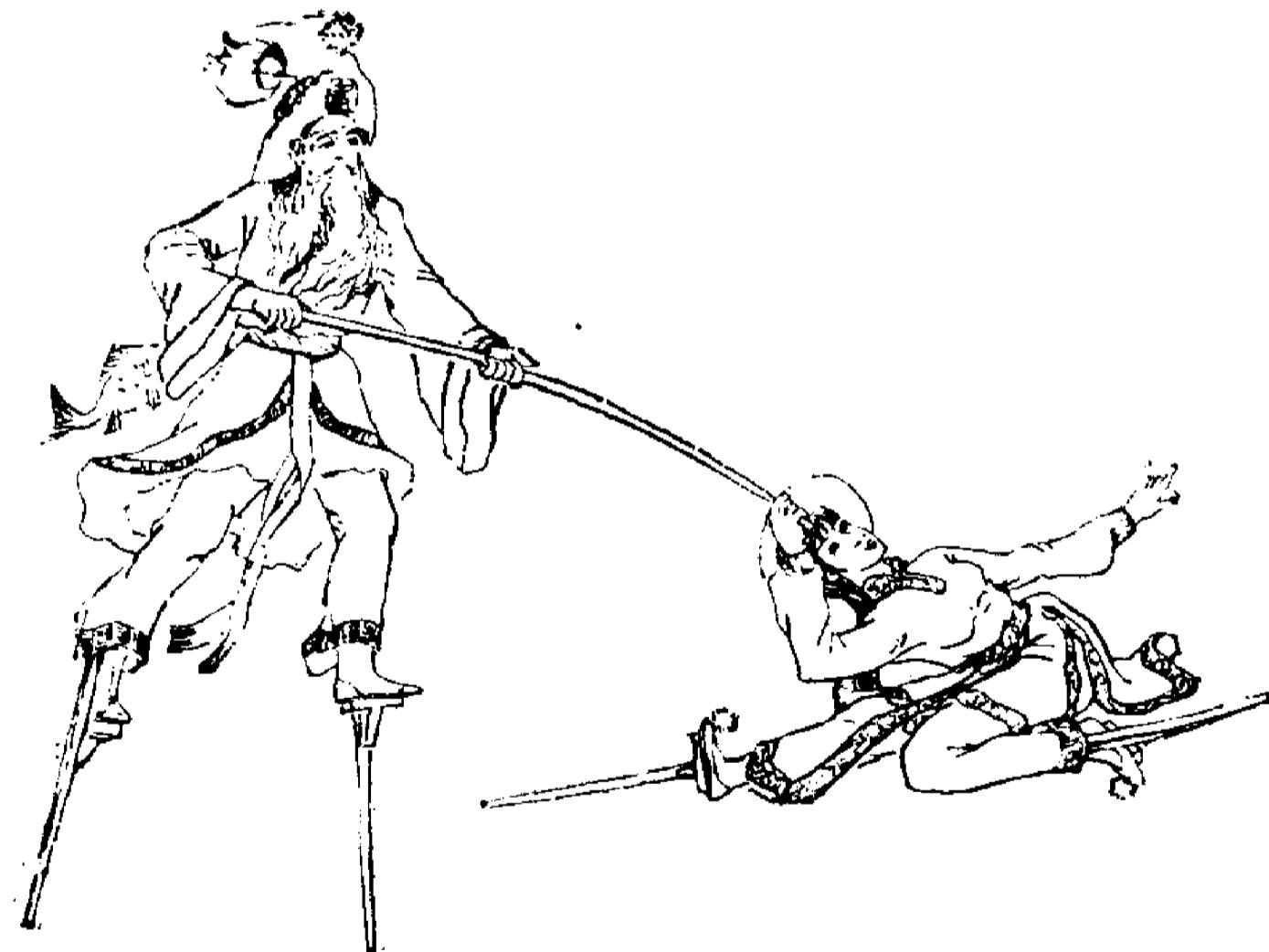
右手抓杆，左手向左后侧伸展。面向 4 点。

十八、踏跷卧鱼

音乐：5 拍

动作：第一、二拍，渔翁双脚横站，两腿弯曲，上身直立，双手于胸前处抓杆。面向 8 点。

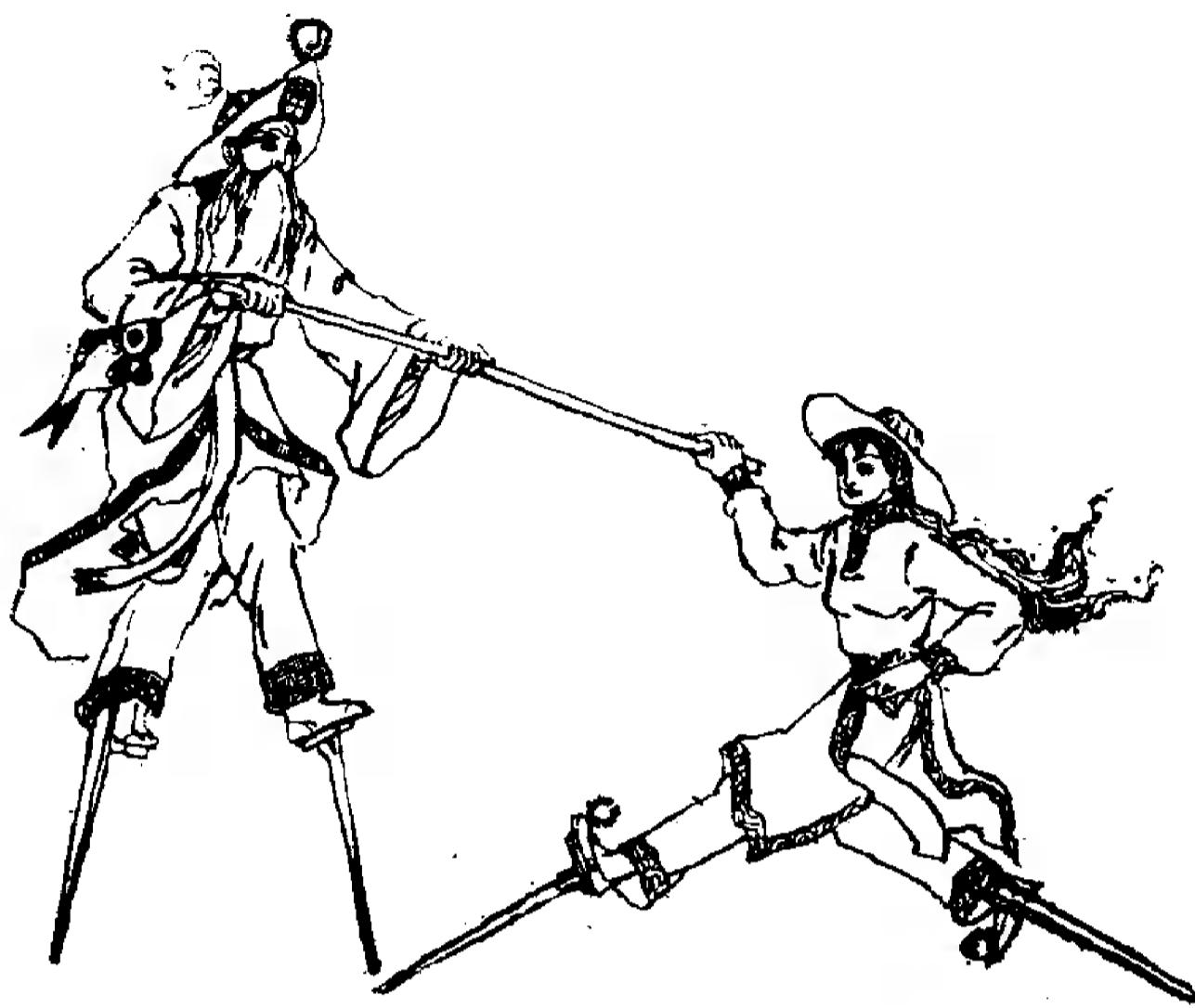
“小鱼”用左脚为支点，右脚向前左腿弯膝跪坐于地。上身前俯，
(见图十三一)



三十二图

第三、四拍，渔翁保持一、二拍姿态，“小鱼”下身同第一、二拍姿态，上身向左拧成“卧鱼”，右手抓杆，左手向前平伸。

见图三十二



图三十三

第五拍，渔翁同前，“小鱼”上身还原至一、二拍姿态，下身以左脚为支点，收臀立腰，右脚往回收一点，起身成半蹲状。面向 2 点。

（见图三十三）

十九、抱月

音乐：2 拍

动作：第一拍面向 8 点。左脚向前迈一步，腿微屈，右腿往后翘起，右手抓右跷腿向怀中抱拢。上身直立，左手向前平伸，手“剑指”。

（见图三十四）

第二，同第一拍姿态，左脚向前单腿跳一次。
此动作连续进行。



图三十四



图三十五

点右脚向前迈一步，左腿向后弯至九十度，上身直立，右手向右侧平伸，左手于胸前抓杆。 (见图三十五)

第二拍，渔翁面向

1点，两腿半蹲，
上身前俯，双手
抓杆，猛转头将髯
口甩起，两脚向左
双腿跳一次。

“小鱼”上身同第
一拍姿态，左脚向
前迈一步，右腿向
后翘起九十度。面
向7点

(见图三十六)

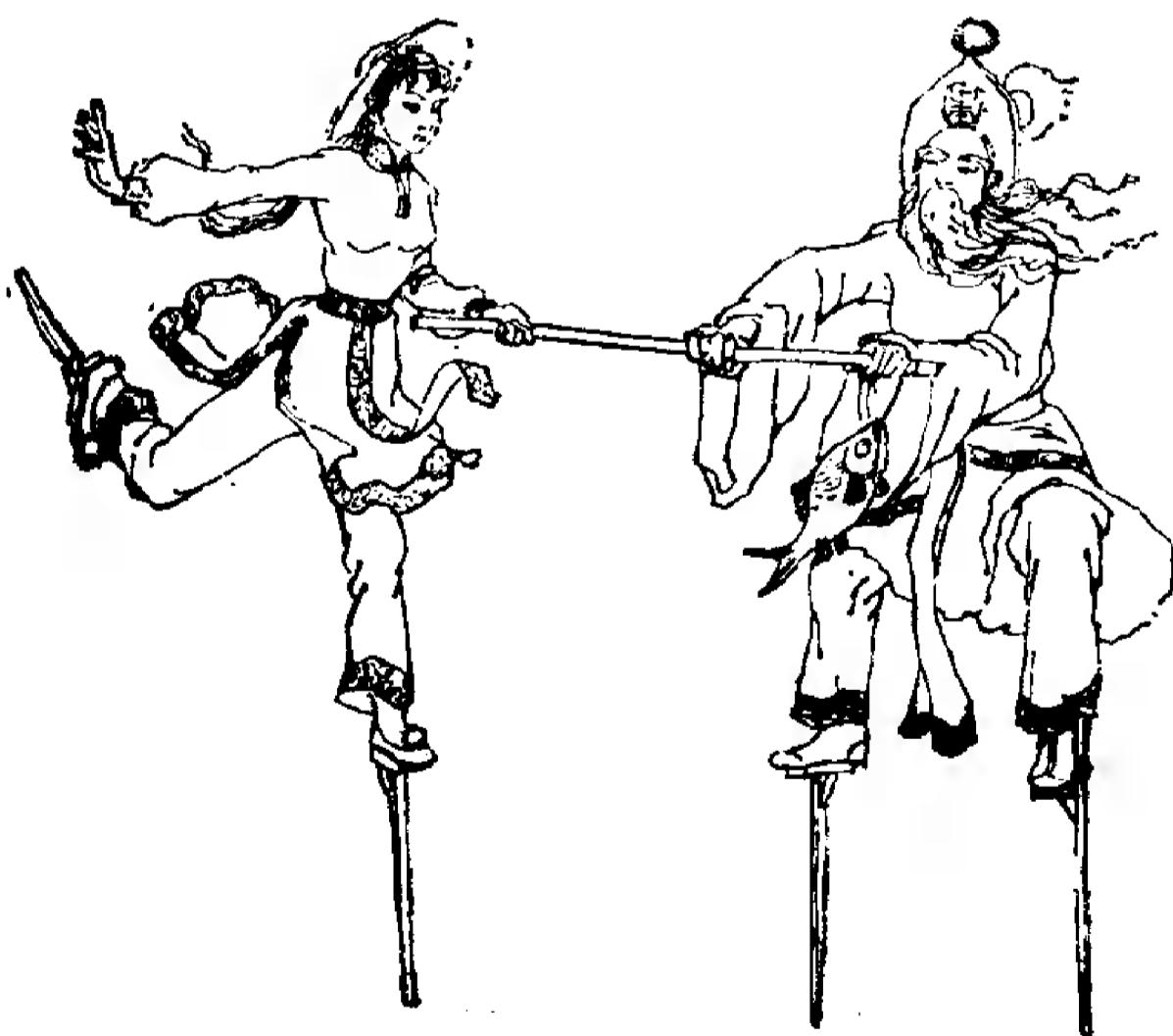
此动作连续进行

二十、吹甩髯横跳步

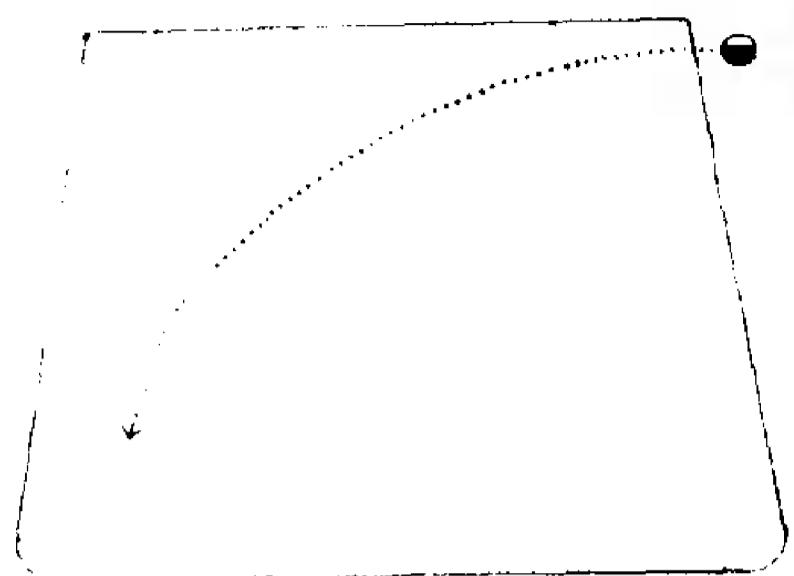
音乐：2拍

动作：第一拍，
渔翁面向2点。
双腿叉开稍弯，
上身微俯，双手
于胸前抓杆。两
脚向左双腿跳一
次，用嘴将髯口
吹起后吸气收回
髯口。

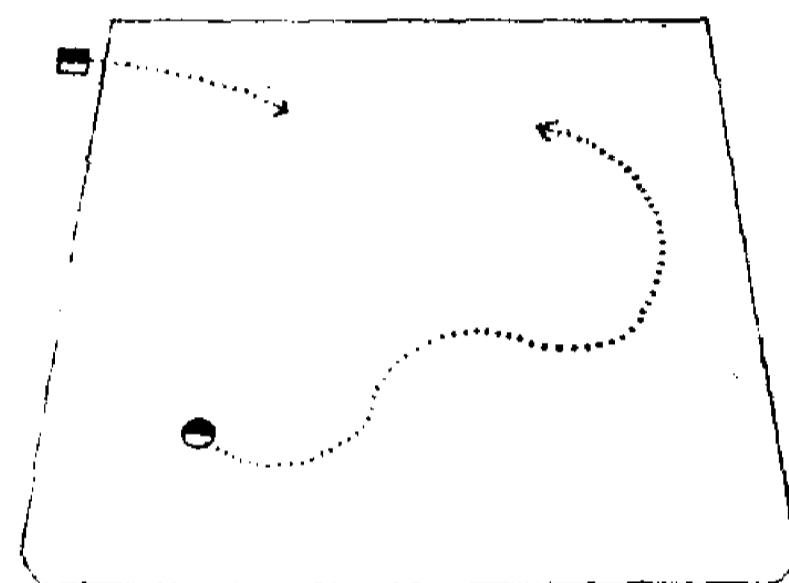
“小鱼”面向1



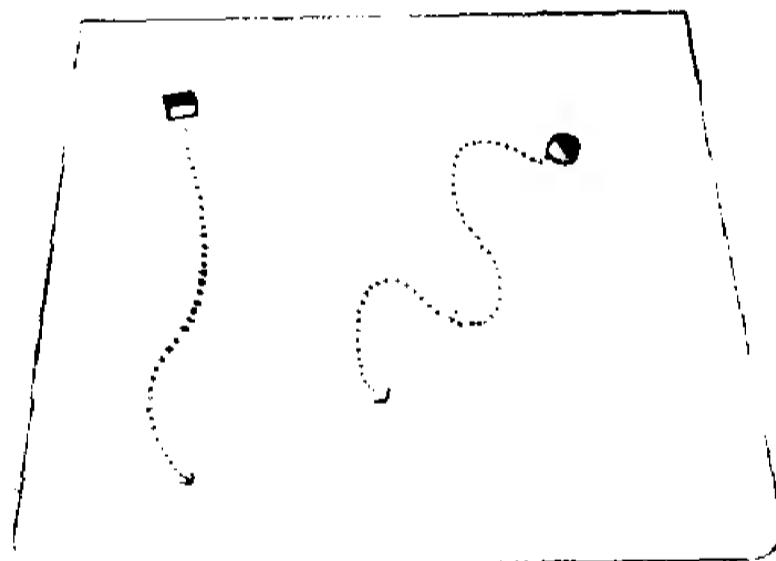
图三十六



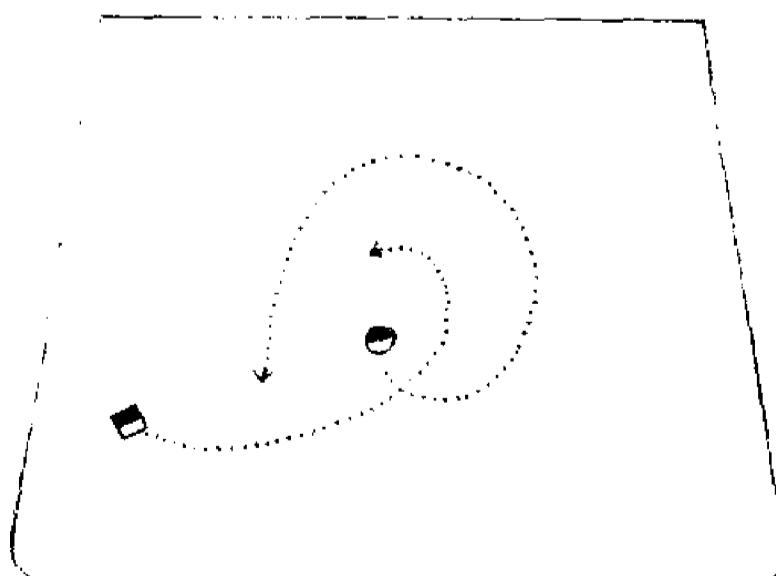
场记图一



场记图二



场记图三



场记图四

四、《高跷摸鱼》场记说明

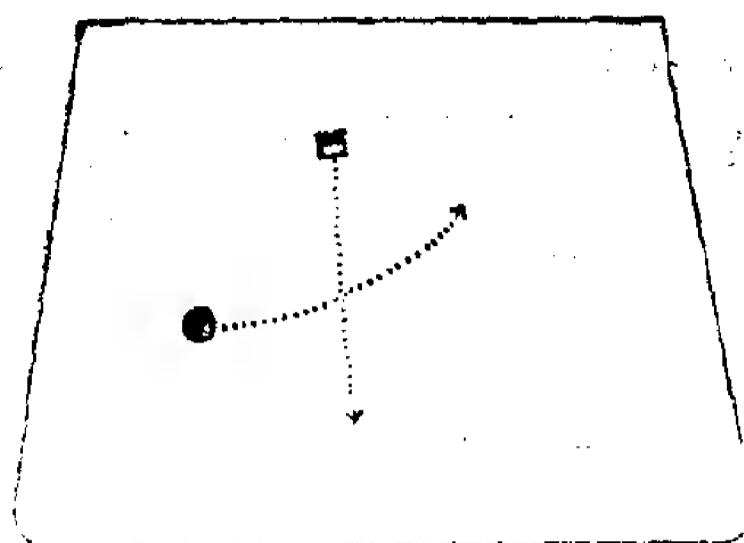
打击乐：“急急风”结尾时，“小鱼”在左台后上场。音乐：“秧歌调”，“小鱼”走“碎点步”到右台前，打击乐：“四击头”，“小鱼”翻身亮相。

（场记图一）

音乐：“秧歌调”，“小鱼”做“碎点步”到舞台左后，同时，渔翁在台右后上场，亮相，做“撩髯前指”。（场记图二）

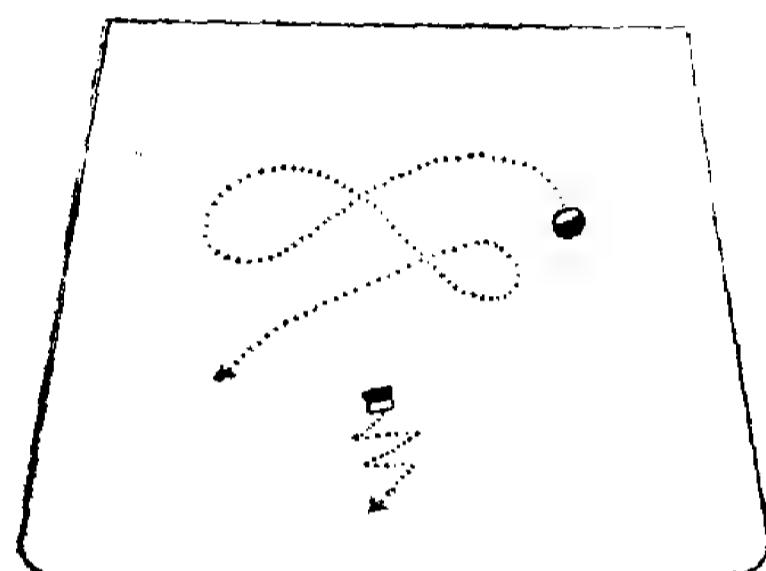
打击乐：“漫长锤”，渔翁做“行走步”到右台前做“观望”。同时，“小鱼”经左至台前做“碎点步”，成一曲线到台中亮相。（场记图三）

音乐：“秧歌调”渔翁做“哄鱼”经左台侧走一圆形到台中，“小鱼”做“碎点步”经左台后至台前。（场记图四）



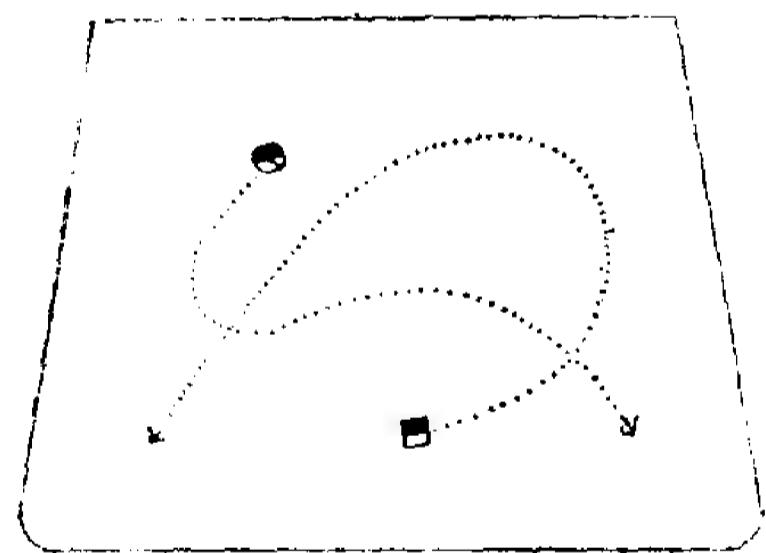
场记图 五

音乐：“句句双”渔翁扑鱼至台前，“小鱼”“逗杆”闪至左台后。（场记图五）



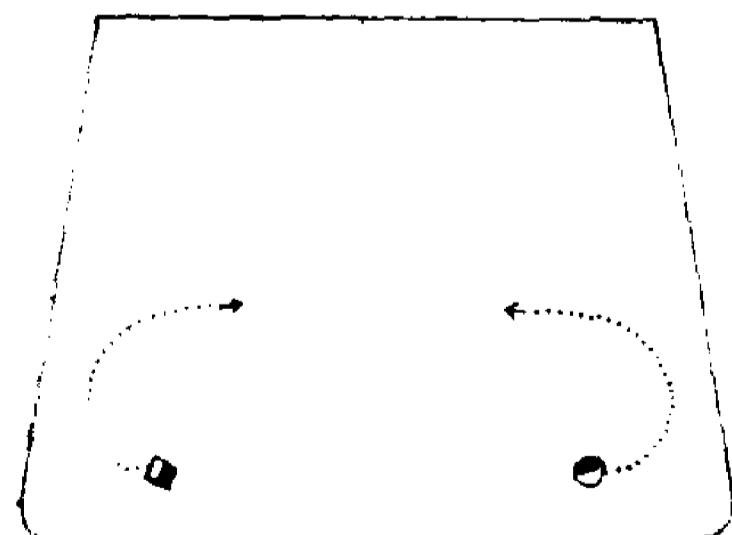
场记图六

音乐：“句句双”反复，渔翁在前台“找鱼”，“小鱼”在台后做“碎点步”走8字图。（场记图六）



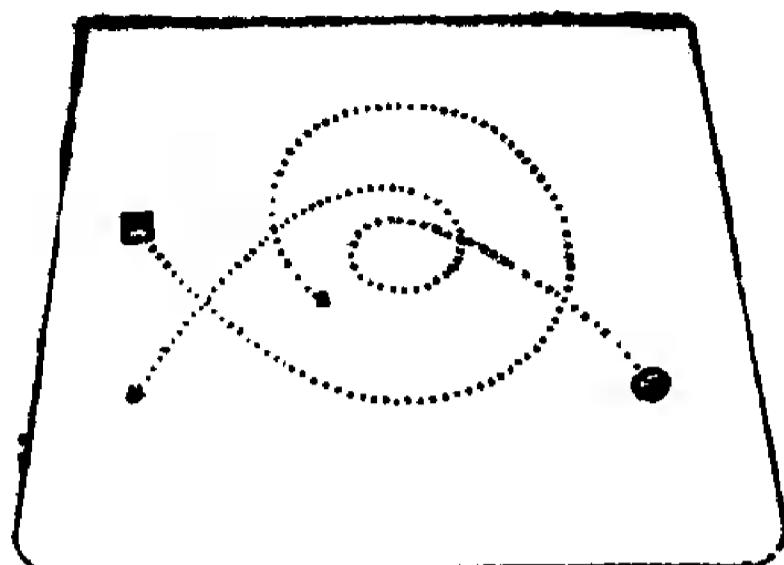
场记图 七

音乐：“曲目五”，渔翁做“甩臂横跳”到左台后，接“摆臂跪走”到右台前。“小鱼”经舞台右侧到左台前。（场记图七）



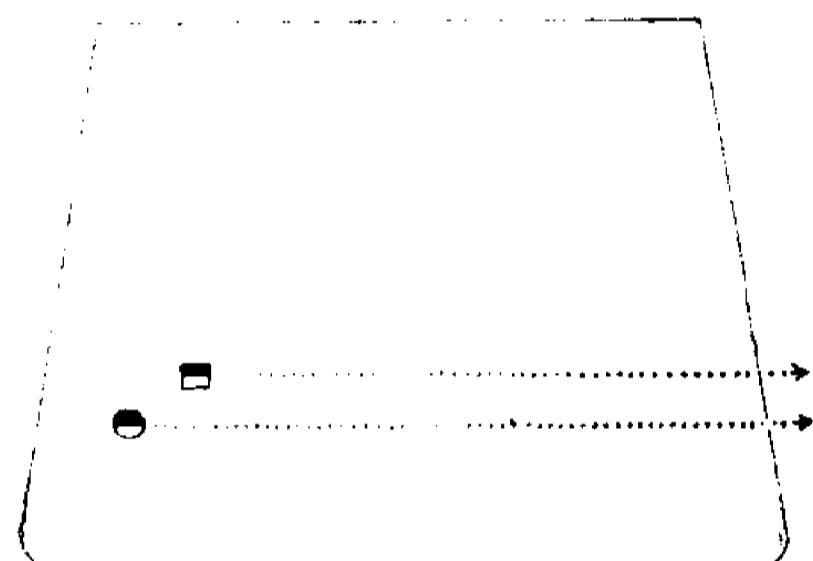
场记图 八

音乐：“曲目五”，渔翁在右台前抓杆，“小鱼”在左台前做“翻身”“卧鱼”。（场记图八）



场记图九

音乐：“满堂红”渔翁做“哄鱼”“甩鬚横跳”经左台后“扑鱼”至台中。“小鱼”做“碎点步”到右台前，渔翁抓杆。（场记图九）



场记图 十

音乐：“满堂红”反复，渔翁抓“小鱼”经左台侧“甩髯下场。（场记图十）

(上接第32页)

1=F $\frac{1}{4}$ 曲目七

〔七句式〕

5 6 | 5 6 | i 6 | i | 5 i | 6 5 | 3 2 | 3 | 3 6 | 5 3 |
2 1 | 2 | 2 5 | 3 2 | 3 6 | 1 | 1 | 3 2 | 1 | 1 | 5 6 | 1 | 1
3 2 | 1 | 1 | 5 6 | 1 | 1 | 3 2 | 1 2 | 3 2 | 1 2 | 6 2 | 7 0 |
5 6 | 1 3 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 |
3 6 | 1 3 | 2 3 6 | 1 3 | 2 3 6 | 1 3 | 1 2 3 | 2 3 | 1 2 3 | 2 3 6 | 1 |
5 5 3 5 3 2 | 3 6 | 1 |

五、艺人简介

蒋义霖：男，汉族，一九〇八年生于河北省清苑县，现年七十六岁，是一位技艺较高的高跷老人。

蒋义霖从小热爱民间文艺，六至七岁拜本村的高跷老人田兰云为师，他收徒弟有个标准，谁要能从一丈多高的杖台上，踩着高跷跳下来，并能站得很稳，才可收为门徒。

入门后，学艺生活非常艰苦，白天顶着烈日练功，晚上要给师父上茶（送两包茶叶）、打洗脚水等，半夜还要学习武功和气功。蒋义霖说：当时有一种轧刀功，将十八把大轧刀刀刃朝上，用木棍将刀绑上，舞者踩高跷在轧刀与轧刀的间隔中来回迈过，如果站不稳，就会跪到轧刀刃上。

经过苦学苦练，蒋义霖在十岁（一九一八年）时，就能表演如“苏秦背剑”、“怀中抱月”、“后盘腿”等高跷绝技，经师父同意，开始闯江湖卖艺。

蒋义霖二十九岁时（一九三七年）被生活所迫，同全家人一起闯关东到了哈尔滨，靠打毛线袜子挣钱养家糊口。

一九四六年四月二十八日，哈尔滨成立了人民政府，蒋义霖在政府办的农、工、商联合会做义务职员。

一九五二年，公私合营后，蒋义霖在道外区土特产回收公司工作。这期间，每逢年节、喜庆日子，便联合其他民间艺人，组织高跷秧歌队上街活动。

一九五六年蒋义霖参加道外东付家区文化馆业余剧团的文艺宣传和演出活动，传授高跷和其他民间传统舞蹈技艺，成为开展群众文艺活动的积极分子，曾多次受到区、市文化领导部门的奖

励和表扬。

一九五七年，蒋义霖参加挖掘整理民间舞蹈高跷《摸鱼舞》并亲自扮演渔翁，在黑龙江民间音乐舞蹈汇演中，获优秀表演奖。同年三月参加了全国第二届民间音乐舞蹈汇演，六月随中国青年代表团去莫斯科，参加第六届世界青年联欢节，演出了高跷《摸鱼舞》，受到国际友人的欢迎。

归国后，蒋义霖一直热心于群众业余文艺事业。

一九五九年十年大庆时，蒋义霖组织了《水浒》传中“水泊梁山”一百单八将的高跷队，参加文艺大军，受到了好评。

蒋义霖是市人民代表、政协委员和市民进组织的成员，一九八六年一月一日凌晨因病逝世，终年七十八岁。

六、传授人与整理者

传授人：蒋义霖，郭秀荣

概述：李维汉，张宇虓

记录：张宇虓

动作说明：张宇虓

绘图：王伟平

音乐介绍：杨世清

哈尔滨市《舞蹈集成》编辑部

1986.12

齐齐哈尔富拉尔基区达斡尔族

《萨 满》

目 录

一、 概 述.....	(55)
(一) 达斡尔族萨满的起源.....	(56)
(二) 表演形式与内容.....	(57)
(三) 风格与特点.....	(58)
二、 音乐分析	(58)
三、 萨满服饰、道具说明	(61)
四、 动作说明	(64)
五、 艺人简介	(73)
六、 传授人与整理人	(74)



一、概述

萨满教是原始宗教的一种晚期形式，具有明显的氏族部落宗教特点，它是亚洲北部西伯利亚地区和中国东北部诸氏族所信仰的古老宗教，相信万物有灵和灵魂不灭。一般认为“人有三个性能不同的灵魂”，如生命魂、思想魂和转生魂，认为天地宇宙有上、中、下三界，上界为天上，神灵所居；中界为人间，人类所居；下界为阴间，魔鬼所居；认为世间万物、人世祸福皆有鬼神主宰，神灵赐福，鬼魔布祸。

萨满教之巫师通称萨满，萨满有特殊品格，能以通神，为族众求神占卜，消灾降福。萨满是氏族社会的产物，早年每个氏族都有自己的萨满，他们是氏族内的代言人或是保护者。当时萨满的主要职能是：在宗教节日或在重大事件发生时为氏族举行祭祀、祈祷仪式；为无子女的氏族成员祈求儿女，保护本民族的牧畜兴旺，为氏族成员跳神治病等。随着宗教的不断发展，萨满的巫术也在不断变化，并逐渐筹置了专门的道具、法器以及作为个人尊严和职业的各种标志如法衣、铃鼓、神帽等。职业萨满显得威严神圣，甚至是神的化身，神的代言人，人们无限崇拜他，信仰他。

中国东北部大兴安岭地区沿黑龙江流域的鄂伦春、鄂温克、达斡尔、布力雅特蒙古诸多氏族，在旧社会曾长期迷信过萨满教。达斡尔族萨满从来都是隔辈传承的，即只能传给孙子，不能传给儿子，如果无人继承，神衣不能随便乱动，什么时候有继承人，才能请神衣，否则会大不吉利。继承人要经过一段艰苦的磨炼，有时要跳上十天、二十天，甚至于一、两个月才能下来神，下神后还要说出神衣、神帽是什么样，有多少个铜铃、铜镜、海牙等，都说对了，才被承认作“萨满”。每个萨满都有自己的祭日，日子由自己选定，到了祭日全村沸腾，男女老少，纷纷拿着礼品如牛、羊、猪、鸡、钱等前来参加。生活不富裕，也要带些糕

点来表示对神的虔诚。祭祀时由“萨满”将活羊的心用手掏出来，将血喝掉后，再把这只羊食用。达斡尔族萨满请神大体分两种，一是疯神：专治疯癫和精神病。在治病的过程中不许点灯、摆镜子、吸烟，总之不能有亮。如果在治疗疯病中，室内有人将烟袋点燃，疯神便向亮处扑去，将烟袋锅咬碎，把室内的东西全部捣毁。二是狐仙神：治一般的病。在治病中怀有身孕和戴孝的不能进屋，否则不吉利。这种神被认为是“万年黑、万年白”（成为精灵的意思），能上刀山、下火海，妖魔鬼怪都不怕。

（一）达斡尔族萨满起源的传说

据老艺人鄂维勤、沃风久说（在清朝以前就有传说）：从前有个女人才结婚几年，丈夫突然得病死了，她只好和婆婆相依为命。有一天，来了个神仙告诉她说：“你屋里有个铁箱子，里面有件神衣，如果你穿上它，就会成为给人治病的仙人”。于是她在地下挖了起来，果然挖出了个铁箱子，里面真有件神衣，她穿在身上，立刻感到全身上下都有了神，就成了第一个达斡尔族女神医名叫“亚申萨满”（亚申：是骨头的意思）。“亚申萨满”本事很大，人死后只要骨头全在，她就能治活，能起死回生，并能坐在神鼓上到阴间走来走去，还能飞到各部落为族众治病。一次，部落里巴拉达白音（财主）的儿子特勃古力片化，打猎时把一只修行成精的千年梅花鹿用八楞弓箭射死了，神鹿死后告到阴间，阎王就把特勃古力片化弄死了。巴拉达十分悲痛，想什么办法能把儿子救活呢？于是拿了许多金银财宝来求这个“亚申萨满”，她听了这件事后，决心到阴曹地府把孩子要回来。“亚申萨满”坐着神鼓到达阴曹地府时，大门关着进不去。她顺门缝儿往里一看，院里有许多孩子在玩，这群孩子中就有特勃古力片化。她就从墙上飞了进去，叫醒阎王说明来意。阎王答应她把孩子领回去。在往回走的路上，碰到了她死去的丈夫，她丈夫说：“我在地狱里尽做苦役，实在难熬，你有这么大本事，把我也救回

去吧”。她对丈夫说：“你已经死了两年多了，骨头都烂没了，无法救活”，可她丈夫死缠着不放，她生气了，一掌把他打到了黑水潭，永远也活不成了。

“亚申萨满”回来后，把这些事跟婆婆讲了，婆婆大怒说：“你能把别人家孩子救活，怎么不能救活自己的丈夫”？不由分说告到了皇上那儿，皇上也不问情由，把“亚申萨满”捆了起来放进铁箱子里，又用九条大铁链把箱子捆上，扔到黑龙江的九泉（最深的地方）。从此“亚申萨满”被死死的压在最底层出不来了。她想，自己出不去，谁替族众们排忧解难，谁来驱灾驱鬼，为民解除病魔的痛苦呢？想到这些她便把自己两肩上的雄鹰从铁箱子缝中放了出来。从此以后，达斡尔族世世代代就有了自己的萨满了。

后来萨满就逐渐多了起来，依靠两肩上的雄鹰（被人们称为神鸟）来给人治病。

（二）表演形式与内容

达斡尔族萨满表演时主要由主神（称师傅）和他的徒弟（称二神）组成，设若干人帮唱，帮唱的主要目的是协助请神，烘托气氛。主神和徒弟左手各拿一面神鼓，右手拿鼓锤，边跳、边唱、边敲。神附体后，主神便坐着唱，两手放在腿上，众人帮腔。唱词的主要内容有：

请神时唱的是：

达斡尔族是历史悠久的民族，坐落在高山和广阔的江域之边，历来由神灵来保佑。现在有一个让我为难的病人来求助于我，各位有能耐的神灵呵，显示你们的神通和灵验，为病人解除痛苦。

请你告诉我，是什么病魔缠着这个病人，只有你才能把病魔的起因说明，怎样和用什么样办法治好病人。所有的平民百姓都知道你的法力高明，能不能救活这条生命，全在我的神，显显你

的神灵吧。把病魔根除后，我把好酒好肉全都奉献给你。

治病时唱的是：我的神已经附在我的体内了，点化的特别明白，是什么鬼，什么妖在作怪。

附在我身上的、聪明的、显灵的神，告诉了我是什么鬼魔在折磨这个病人。你开了金口，拿出了好办法，才把受苦的病人治好。

附在我身体上的、聪明的、显灵的神，你把受苦的病人治好，你的名声大为发扬，将永远名扬天下。

（三）风格与特点

达斡尔族《萨满》，是一种载歌载舞的巫舞。它的表演即兴性很强，不受场地大小、时间长短的限制，有条件时，可搭台或搭棚，也可在住屋或院内进行。舞蹈动作沉稳、有力、粗犷、奔放，并具有神秘色彩。

“请神”段落，以唱为主，以舞为辅。萨满虔诚地敲着“旁鼓”和“四面鼓”，咚咚鼓声，伴着沉稳有力的舞步，时上时下四面舞动，威严而神圣。神附体后的“治病”段落，萨满动作幅度增大，粗犷而奔放，形成降妖除魔之势，显示出原始宗教舞蹈的古朴遗风。

在动律上，脚下迈着沉重有力的“跟步”，（一脚踏出，另一脚跟在后）身体多呈直线运动，可归纳为：

情态威严似尊神，
击鼓有力脚步沉，
神来转踏如旋风，
唱舞结合古仪存。

二、音乐分析

萨满，达斡尔族人称为“雅德根”，萨满歌曲，在达斡尔语中称为“雅德根伊惹”。“伊惹”是萨满进行求神治病时唱的

“祈词”。

萨满歌曲的歌词多为祀神灵保平安，治病救人的内容。做为天上和地下的中间联系者，“雅德根”在其唱词中，往往竭力显示与凡人不同的本领。

在达斡尔族萨满歌曲中，各地的曲调也不尽一致。全合台村杨氏的萨满歌曲在曲调上除保持了达斡尔族风格外，颇受汉族神歌小曲的影响，有些也带有明显的汉族色彩，在歌词中甚至还掺杂有汉族歌曲。

如：

3 32 | 3 · 2 | 3 32 | 3 - | 3 - | 43 · 2 |
jan san hun tjan san hun (do) ku
映山红，青山红 (得 库)
/ - | 2 - | 3 32 | 2 2 | 6 6 6 | / - |
de ku) jen san na tjan san gaz jand: hun
得 库) 映山哪青山，格自样的红
2 - | 43 · 2 | / - | 1 · Ω |
(de ku de ku)
(得 库 得 库)。

萨满歌曲的音乐，一般都是两句结构。但由于在编唱时词语的长短不一，故在不同的乐段结构内，乐句有些略有伸缩的变化，但万变不离其宗，在骨干的出现处，都保持着原来的样子，乐曲的框架基本一致。

如杨“雅德根”唱的“治病曲”

4

666666|65 6· 16 - 2 | 2 2 2 2 3 |
42 - , 166/66|6666 6 16 2 | 5 6· 1 2 2 3 |
65 - 15 2 3 | 1 - |

第二次出现则变为：

4

56/66|5 6 13 | 2 2 1 5 6 5 | 3 2 2 1 2 2 3 |
3. 156/66|5 6 13 | 2 2 1 5 6 6 3 | 2 2 2 2 3 |
5. 3 3 2 | 1 - |

萨满歌曲多是一领众唱或一领一合。

萨满歌曲集中在“请神”的阶段，到“下神”时，不再有歌声了。

萨满歌曲多为五声音阶的宫、羽调式，旋律中充满着各种装饰音。萨满歌曲的节奏除在乐句开始或一段结束时有延长外，内部节奏比较整齐。常用的节拍有二拍、三拍等。如杨“雅德根”唱的“请神曲”：

1. 1 3 1 1 1 3 5 1 5 3 2 1 1 . 1
2 6 5 1 5 3 3 1 2 5 1 3 2 1 1 . 1

萨满歌曲的演唱伴奏有以下几件乐器：抓鼓——达斡尔称为“浑吐热”，是扁平的一面蒙皮的鼓。背面系有铜钱，击鼓舞动时发出哗哗的响声。在一旁伴唱的人各执一打击乐器，如鼓、钹、铜铃。加上法衣上缀有铜镜、铜铃、海牙等，在舞动时每每相撞发出有节奏的声响，与歌声、鼓声、打击乐同时形成音响奇特的伴奏。

萨满唱词中有许多衬词，如“得扬阔”、“得库”、“讷木讷木奎”等。衬词多用在每句歌之后，有时由伴唱者来唱。

全合台村的萨满歌曲，是当地达斡尔族民歌中重要的组成部分。在“请神”过程中，有较长一段是叙事性的；有患者一方的“拜求”，神灵一方的“指点”，还有萨满一方的“第三者”的“说情”等。因此，说唱性很强。它的好处是能让人听清唱词，有助于萨满求神治病的活动内容为人们所理解，达到萨满和信奉者的各自的目的。

三、萨满服饰、道具说明

萨满举行祈祷仪式，跳神治病时，需有特制的服饰和法器。据鄂维勤和沃风久说：“这种服饰和法器起着庇护身心和施展法术的作用，现将萨满服饰和法器的制作和用途叙述如下：

达斡尔语萨满为“雅德根”，“法衣”称“扎瓦”或“萨玛什喀”。全套法衣重量七十到一百市斤，也有一百余斤的。

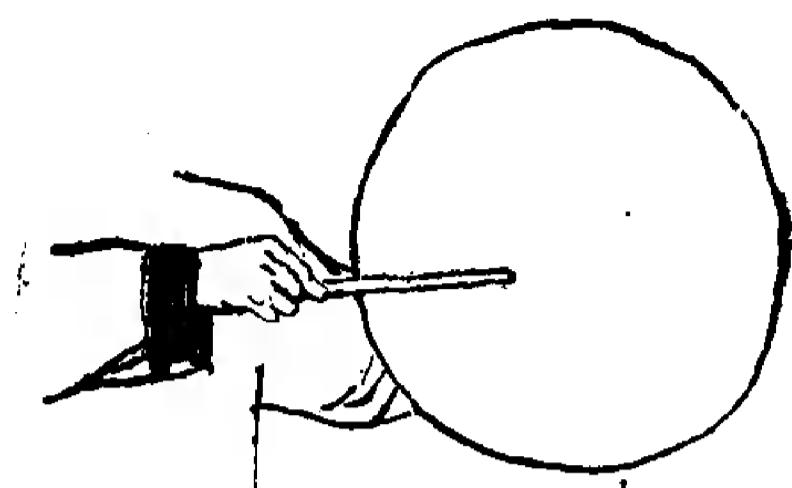
法衣用熟软的犴皮或牛犊皮，外面着上红绸布制成。样式为对襟长袍式，领口至下摆，钉有八个铜纽，象征八座城门。长袍左右襟中部，钉有二十个青铜小镜，也有多达三十六个的，象征城墙。背悬四小一大青铜镜，大者称“阿尔肯托力”（护背镜），以防妖魔从背后下毒手。胸前佩带一个中型青铜镜，谓“朱日格托力”（护心镜），防止恶魔摄去心肺。袖筒及袍子左右下摆绣有花纹的三至五条黑大绒，表示萨满之四肢八节，左右下摆的每一绒条上共钉六十个“恍嘎日特”（小铜玲），也有多达六十二个的，象征城墙诸卫士。肩部坐落两只布制或木制的雌雄小鸟，雄者在左，雌者在右，名曰“博如绰库日”又称“西博卡”（汉语谓此鸟能悄声耳语）。据说小鸟是萨满的使者，小鸟能把神灵的旨意悄悄的传达到萨满的耳朵里。长袍背面腰部以下部分叫做“哈勒帮库”（条裙），上面绣着日月和松树

下站立的鹿，由上下两层共二十四条飘带组成。上层的十二条，代表着十二个“杜瓦楞”（十二种神树和飞禽），下层绣有各种美丽花朵的十二条飘带，为一年十二个月的象征，也是神灵来往必经之路。长袍外套称“扎哈日特”（神坎肩），上嵌三百颗同样大的贝壳，以防鬼怪的刀剑。长袍两侧腋下约二尺许的九个细皮条，名“阿萨朗”，是萨满请神送神时专用。萨满服饰制作精美、昂贵，所需费用由氏族成员共同分担。后继萨满有继承原制法衣、法器的权利。

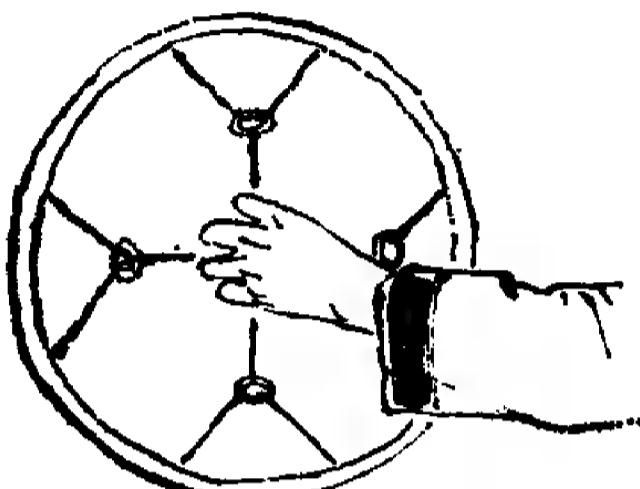
“雅德根”的“神帽”，达斡尔语称“扎热玛格勒”，神帽的帽架大都是用铜条制作，内套黑或红大绒帽头，帽顶矗立一个铜制神鸟。神帽周围是高翘着的檐，仿效唐玄奘的八片莲花瓣形帽制成。每片上都坠着半尺长的穗子，它是神鸟外面的屏障，起保护神灵作用。据说神灵可以坐在莲花池里，并登在神鸟上居高临下，察看一切妖魔鬼怪。帽顶神鸟两侧有两只六叉紫铜制的鹿角，鹿角叉数的多少，是识别萨满资历的标志。初当萨满者不戴神帽，只用红布包头，三年后可戴三叉鹿角神帽，要经“斡米纳”仪式才能有戴六叉鹿角神帽的资格。鹿角上悬挂数条三尺许的色彩飘带（达斡尔语称“哈德格”，类同哈达的意思）。这种彩色飘带最初有青、红、黄，代表天、地、人三种颜色。后来有赤、橙、黄、绿、青、兰、紫，代表彩虹的七种颜色。最后又变成鲜艳夺目、美丽华贵的五颜六色飘带了。神帽正中有一圆形小玻璃镜，为驱鬼的“照妖镜”。帽檐下有黑色丝绶、能遮掩萨满的眼睛，当“雅德根”穿戴上法衣、神帽进行跳神活动时，帽顶上的神鸟，法衣下面的飘带，随着狂舞旋转，给人以大鹏展翅，飞向天地间之感，神秘而奇特。

“雅德根”法器主要有两种：一种是单面鼓达斡尔语“浑图日”，二是槌鼓达斡尔语“盖松柯”也有称“卓苏如”的。

（下转74页）

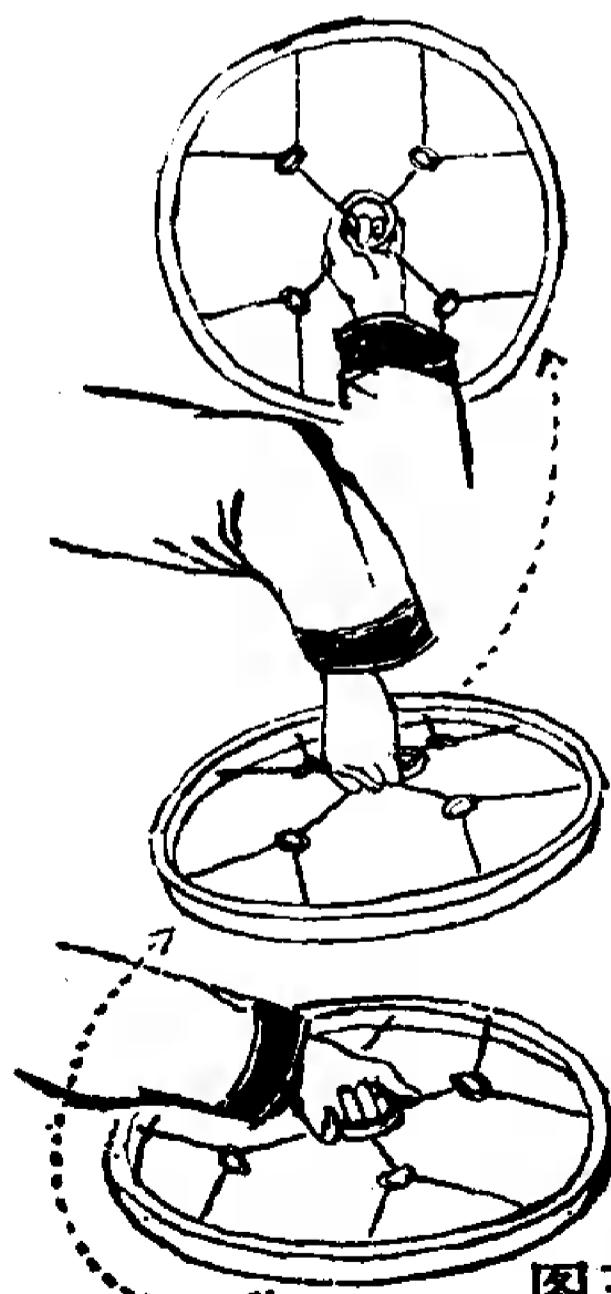


持鼓图说明



图一

平转鼓方法：
上是向里转。下是向外转。
(见图二)

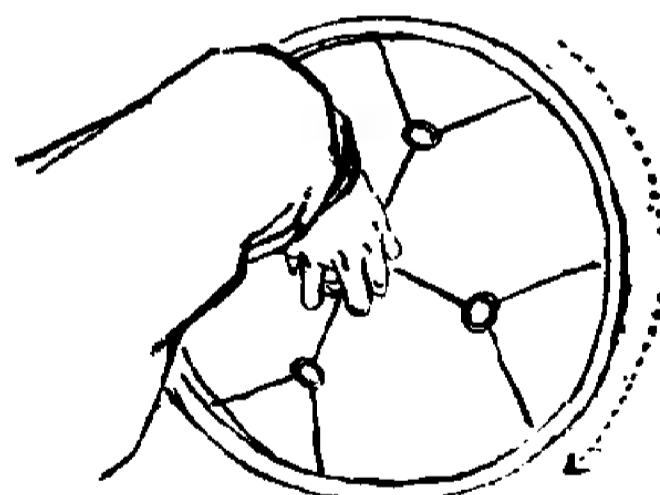
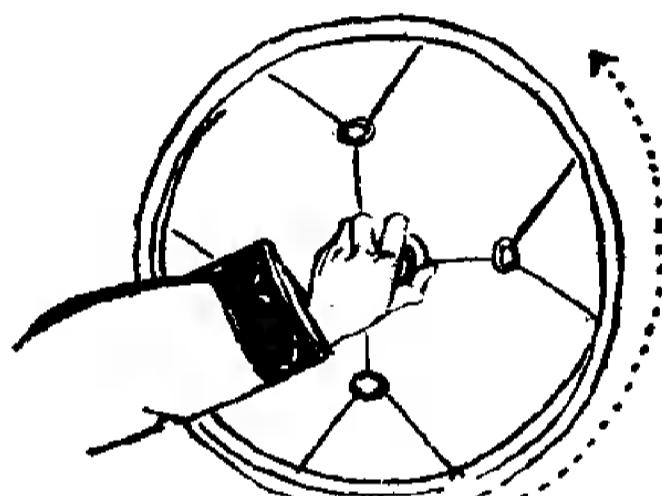


图三

上：持鼓正面

下：持鼓反面

(见图一)



图二

转鼓方法：
从下开始，手腕向
里转，过渡到中，
然后向上。

(见图三)

四、作动说明



图一

1、起式

面向 7 点，左脚向前出半步，
向前哈腰，双臂前伸，两手各拿神
衣两边彩色飘带，做抖腰动作。

(见图一)

2、转鼓

音乐：3拍

动作：第一拍左手拿鼓、
右手拿鼓锤，左脚向前迈一
步，身体哈腰90度，打碎鼓
点。
(见图二)



图二



图三

第二拍，手、脚位同第
一拍。身体从90度向上
升起。鼓朝里转，敲碎
鼓点。(见图三)



图四

第三拍手、脚位同第一拍。身体直立，鼓朝里转向上抬起，敲碎鼓点。

(见图四)

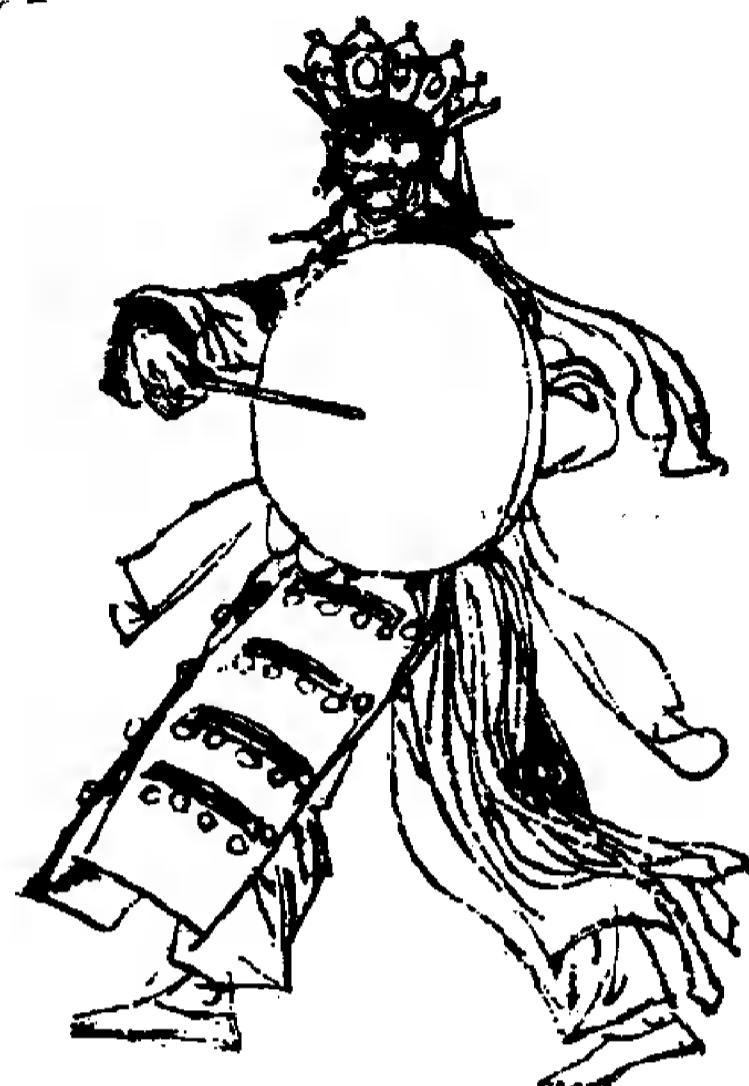


图五



图六

第二拍左腿向右前方出腿成弓箭步，身体向前，同时击鼓一次，右脚紧跟。面向1点
(见图六)



第三拍左脚向右侧出腿成弓箭步、同时击鼓一次，右脚紧跟。面向 1 点。
(见图七)

图七



图八

4 天地鼓
音乐：4 拍
动作：第一拍左脚向前迈一步，身体哈腰，鼓面朝下、手腕向里翻一圈，同时击鼓一次，面向 2 点。
(见图九)



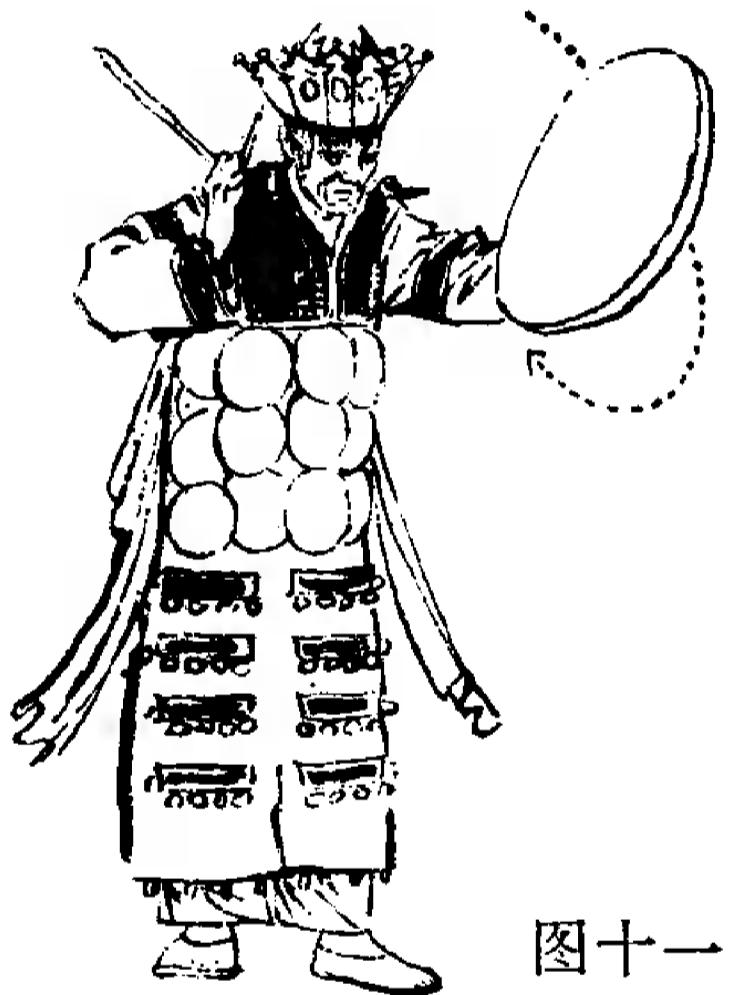
图九



图十

第二拍左手鼓向里翻一周，将鼓举起，右脚跟上左脚，鼓心向外，面向3点，击鼓一次。

(见图十)



图十一



图十二

第三拍脚位同第一拍。鼓面向左，面向8点。同时击鼓一次。
(见图十一)

(见图十二)



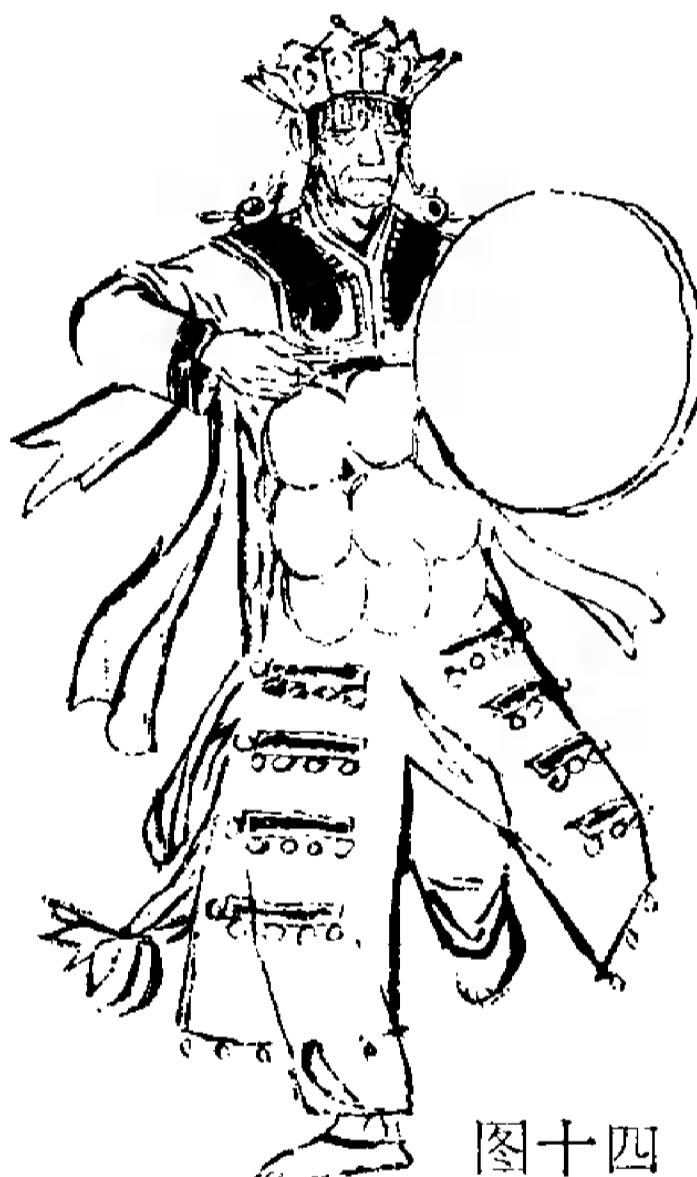
图十三

5 跳地鼓

音乐：2拍

动作：第一拍左脚向前跳起，跟右脚，鼓面向下，手腕向里转的同时击鼓一次，身体向前稍倾。

（见图十三）



图十四



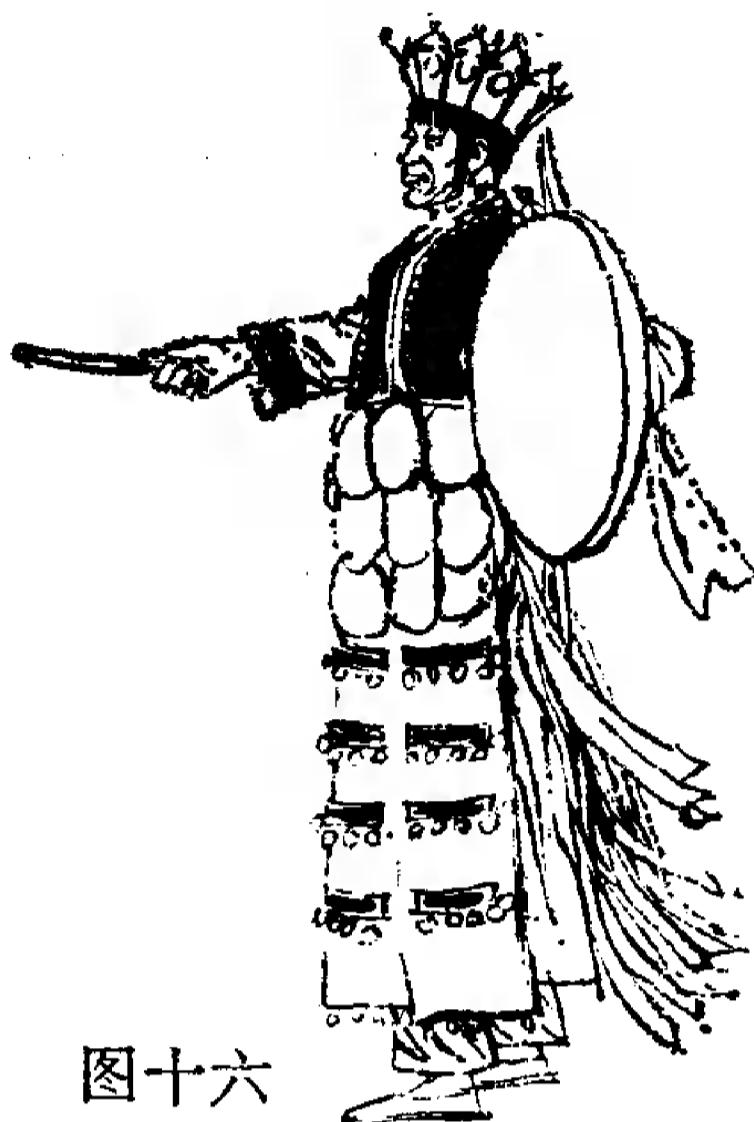
图十五

6 偏鼓

音乐：2拍

动作：第一拍左脚向左迈一步，右脚紧跟，击鼓一次，然后两臂端平面向8点。

（见图十五）



图十六

7、跳鼓

音乐：4拍

动作：第一拍左脚向前作跳步，同时击鼓一次，左手向里翻半周。面向8点。

（见图十七）



图十八

第二拍右脚向右迈一步，左脚紧跟，同时击鼓一次，然后两臂端平。面向2点。
（见图十六）



图十七

第二拍鼓转半周，鼓面朝右，右脚向前作跳步同时击鼓一次，面向8点。

（见图十八）



图十九

第三拍左脚前跳一步，右脚提起
右手击鼓，左手鼓向外翻半周，鼓心
朝前。（见图十九）

第四拍左手鼓同第二拍，击鼓一
次，右脚前跳一步，左脚提起。面向
8点。

8、迎神鼓

音乐：4拍

动作：第一拍向前出左脚作跳
步，右脚提起，鼓向里转一圈，同时
击鼓一次。面向1点。

（见图二十）



图二十一



图二十

第二拍向左侧身右脚跳
步，左腿吸起，同时左手将
鼓向上转一圈，击鼓一次。
身向右倾，面向1点。

（见图二十一）



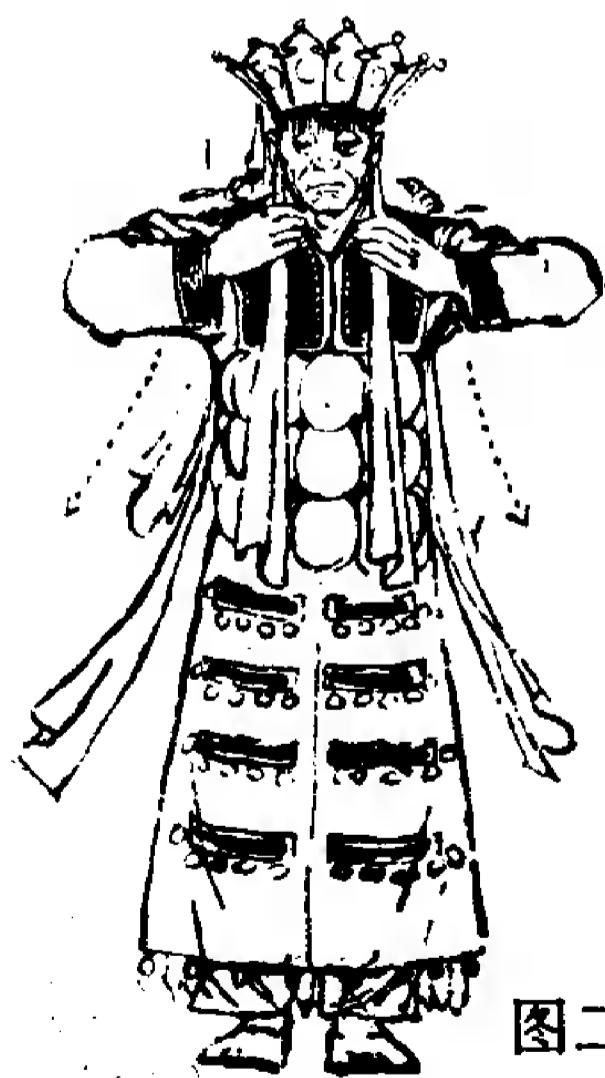
图二十二

第三拍右转身左脚跳向
右边，右腿抬起，鼓向里绕
一圈，同时击鼓一次。上身
前倾，面向 3 点。

(见图二十二)



图二十三



图二十四

9、收式

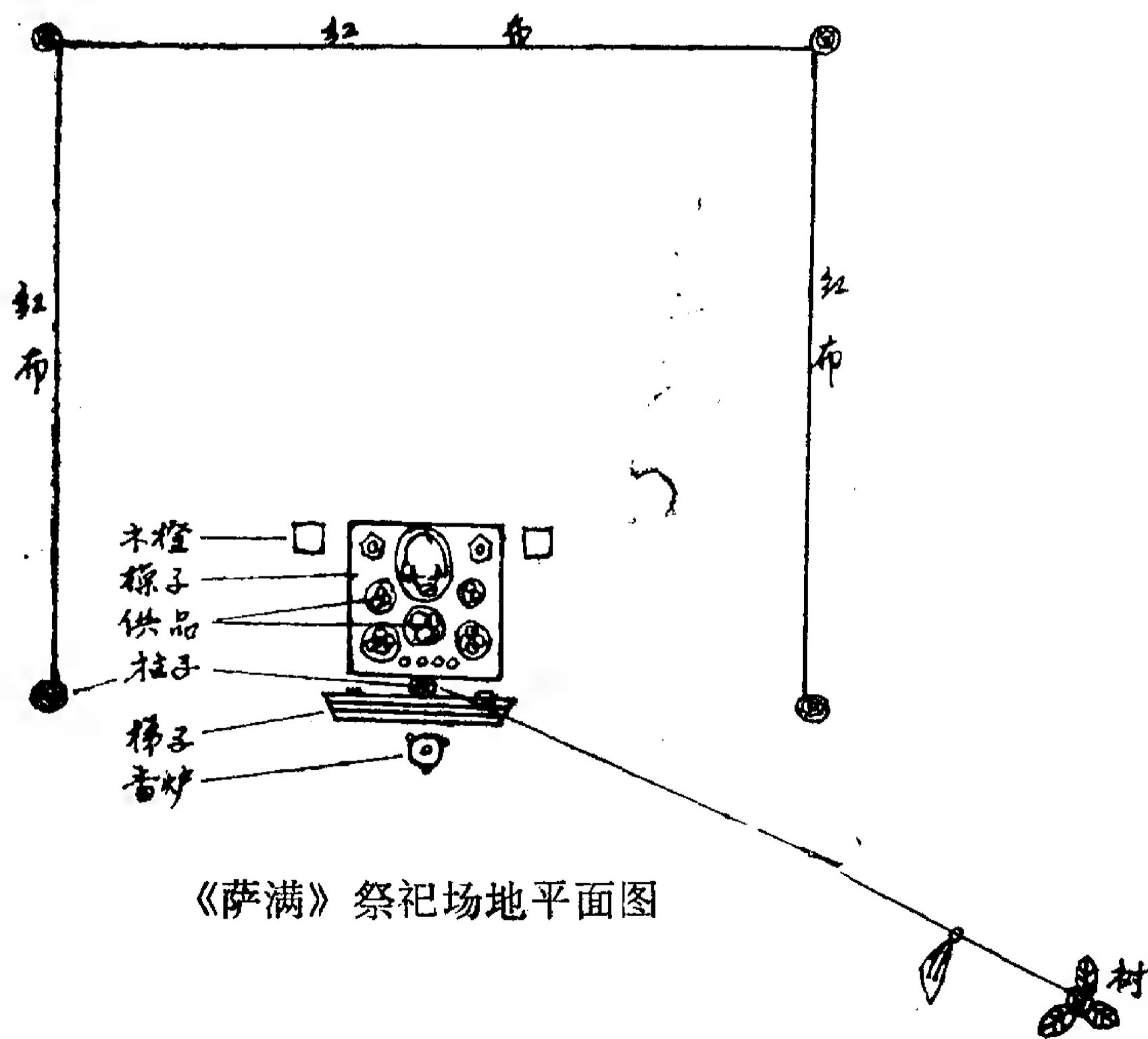
音乐：2 拍

动作：第一拍面向 1 点，
两脚站平步，双手捋着神帽两
边的飘带上端。(见图二十四)



第二拍脚位同第一拍，
双手捋着神帽飘带慢慢向下行，然后两臂下垂。
(见图二十五)

图二十五



五、艺人简介

鄂文海，男，达斡尔族，72周岁，一九一三年生于齐齐哈屯齐齐哈大队，现住富拉尔基区长青乡长青村。鄂文海自幼家贫，父亲扛活为生。鄂文海从九岁起开始放羊，十三岁开始扛活，直到二十岁。二十一岁当兵，给“满洲国”康德皇帝看门（警卫员）。二十四岁回屯后继续扛活。

三十岁起开始“萨满”生涯，再没有做过别的活，他自己有“神衣”。在从事“萨满”生涯时，一直是师付（即主神）。

杨文生，男，达斡尔族，63周岁，一九二〇年五月一日生于齐齐哈尔市梅里斯达呼店区敖宝屯，现住齐齐哈尔市富拉尔基区全合台村。杨文生从十岁上学，四年后初小毕业，毕业后给地主扛活，十九岁结婚（一九四〇年于敖宝屯），一九四五年搬迁到全合台村。

解放后，分到田地自己耕种，直到一九五六年农业集体化。杨文生从一九四六年始“萨满”生涯，直到一九四七年。自己没有神衣。杨文生从一九四九年一九五八年曾前后任村政府民政委员、高级社付主任、市人民代表。

一九五八年和科研合并后，任行政干部脱产三年。在此期间抓生产。一九六一年回屯后曾担任生产队队长，党支部宣传委员，夜校校长，本村剧团团长，但从未演过戏。一九五四年参加市劳模大会一次，一九五六年为预备党员，一九六〇年转正。杨文生在做“萨满”期间，一直是徒弟（即二神）。

六、传授人与整理人

传授人：鄂文海 杨文生

口述人：鄂维勤 沃风久

整理人：初丽范

绘 图：邹怀伦

音 乐：何今声

齐齐哈尔市富拉尔基区《舞蹈集成》编辑部

1986、12、

（上接62页）

神鼓的制作方法是：将二指余宽的榆树或柳木条，弯曲成直径二尺许的圆圈，用山羊皮或牛犊皮蒙鼓面（据说用狼皮为最好）。鼓框内以三角位置钉三个铜环，各以等长皮条连于中心把手的铁环上，另在鼓框一角，用铁丝或皮条串十多个铜钱，随着击鼓的振动发出哗啦哗啦的响声。

鼓槌用藤条作芯子，外面紧套着毛朝外的鹿或狗的兽足皮。鼓槌手柄处穿眼，再穿上藤条套于指上。有的鼓槌下端紧贴手柄处还坠上各种颜色的穗子，以示好看。神鼓对“雅德根”是必不可少的法器，起着威慑和驱赶魔鬼的作用，恶魔歹鬼闻声而逝。在平地神鼓可变成马或鹿，鼓槌就成了鞭子，若在江河上鼓就是舟，鼓槌便是浆，供神乘用。通常在不穿“扎瓦”（法衣）的情况下，敲打“浑图日”（神鼓）也可以跳神治病，反之，只穿法衣没有神鼓就不能跳神治病了。

“雅德根”法器中还有念珠，念珠一般都是兽骨做成。珠数为一百零八个，其中有一颗为主的白玉或水晶珠最为珍贵。有的患者求其指教病因时，萨满就掐算手中念珠便知何方神鬼作祟。

尚志县汉族民间舞蹈

《锣鼓高跷》

目 录

一、概述.....	(77)
(一) 形成与发展.....	(77)
(二) 形式与内容.....	(79)
(三) 《锣鼓高跷》技巧.....	(80)
(四) 风格与特点.....	(81)
二、《锣鼓高跷》音乐.....	(82)
三、《锣鼓高跷》服饰、道具及化妆.....	(84)
四、《锣鼓高跷》舞蹈动作.....	(87)
五、《锣鼓高跷》场记图说明	(101)
六、艺人简介	(106)
七、传授人及整理人	(107)



一、概述

（一）形成与发展

《锣鼓高跷》是流传在尚志县一面坡镇的高跷秧歌。关于锣鼓高跷的起源，现已无据可查。但据民间艺人甄亮听他祖父说：早在明朝末年，农民起义军在李自成的率领下，从商洛山中杀出后，连克数城。这日，要攻进某城，为了不惊动敌人，大军距城几十里外扎营。并派出探马。回报：城外两山间，只有一条路直通城中，城门紧闭，把守甚严。先锋官听后，立即召集众将商量破城之计，但无良策。正在众将为难之际，有一僧人求见，愿献破城良计。此人乃杂技之乡人士，他说：“昨夜梦见神祖，指点一破城妙计，此计是神灵保佑。若如此这般……”。先锋官听后大悦，当即命将士们依计而行。

翌日，城门前来了十二个身背高跷、手拿各种杂耍道具的卖艺人，要求进城。守城士兵高喊：“你们是不是李自成派来的密探”？僧人回答：“我们是出家之人，打把式卖艺的。”士兵说：“你们要一通看看”。这十二人为了证明身份，当即在城外草坪表演。他们脚踩五尺高跷，打头的开路僧，手拿打狗棒，其他人有打小锣的，打腰鼓的，表演了许多花样。士兵观后非常高兴。僧人要求放行。这时，一班头走到城墙垛口，把城楼上的一盏灯摘下来说道：“放行不难，你如果将灯用手挂回原处，我就放行。”班头把灯扔下了城楼。这十二人想了想，便把挑东西的扁担取来，下边四人抬起二人，中间二人又抬起一人，用“叠罗汉”的方法把最上层的一人送上城墙垛，将灯稳稳当当的挂回原处（这就是锣鼓高跷中的“上象”也叫“上墙”或“抬扁担”）。班头又难为他们说：“城门可以开，但只许十三条高跷

腿迈进城门槛”。这下可难住了大伙。忽然，僧人想出了一个主意。大家依照僧人的吩咐，用十二条腿迈进了城门。（这就是高跷舞中的“一条龙”）。

当晚起义军攻城，混进城内的十二人杀死了守城的士兵，打开城门。大军攻占此城，大获全胜。为庆祝胜利，李自成组成了十二人的高跷秧歌队。先去拜佛谢神仙保佑，然后在全城内表演。从此，高跷舞在民间流传下来。

根据尚志县县志记载，光绪二十二年，开始有《锣鼓高跷》演出活动。又据一面坡镇伪警署记载，民国十四年有甄家班上街扭《锣鼓高跷》。经民间老艺人杨星（七十二岁）、朱振海等证实，是河北省定兴县太平庄的甄家班将《锣鼓高跷》带到了尚志县一面坡镇。

一九二五年春节期间，民间艺人甄吉昌（已故）自筹经费购买了花布做服装。组织了左邻右舍的十名小青年，再加上他的两个儿子甄明、甄亮，共计十二人。向他们传授“锣鼓高跷”的技艺。并且，由原来只在自己家里扭，发展到了街头。

三十年代初，《锣鼓高跷》舞无论从表演、人物造型、动作技巧和参加的人数，都有了很大的发展。在表演上有了文打锣、武打鼓的形式。文锣：以啶咣 啶○的节奏为主，进行即兴表演；武鼓：飞舞合节拍，边舞边打，有时象仙鹤展翅，有时做苏秦背剑上下跳跃，左右翻转。在秧歌队中，有扮演黄天霸、秦琼、孙悟空、猪八戒、徐茂公等历史和传说中人物。动作技巧上也有了发展。如：“跳板凳”，原来只能跳一个四条腿长条凳，现在跳两个（叠起来的）长条凳。参加《锣鼓高跷》的人员由原来的十二人发展为三、四十人。

一九四六年以后，《锣鼓高跷》有了女演员参加演出。在伴奏上从原来只有锣鼓发展为即有锣鼓又有哨呐、大鼓、大锣和大钹的秧歌伴奏形式。从群众自发的活动，发展为有组织的开展

《锣鼓高跷》舞活动。仅一面坡就出现了二十二夥《锣鼓高跷》秧歌队。在尚志县秧歌活动史上形成了高潮。

在“文化大革命”期间，这种民间艺术形式被视为“四旧”而取消了。甄家班的著名艺人甄吉昌也遭到迫害。粉碎“四人帮”后，《锣鼓高跷》舞由一面坡发展到其它乡镇，深受人民群众喜爱。

（二）形式与内容

《锣鼓高跷》的表演形式分为小场、大场两种。小场的表演具有特定的内容，固定的表演时间、场所、人数和舞蹈动作。如小场的“拜庙”。它是每年正月初一的早晨去寺庙向“南海观音”、“四大天王”、“八大金刚”祭祀时的《锣鼓高跷》。参加的人数是十二人，有“开路僧”二人、“二各子”二人、“傻公子”、“小寡妇”、“杨香武”、“黄天霸”、“打柴夫”、“姜太公”，外加两个配角。表演的动作首先是“上象”，由几个人分别抬着童子，仙桃等供品（都是用纸扎的）然后由“开路僧”一人做“苏秦背剑”，单腿跳上庙的台阶。进到庙内上香磕头，三拜神像后，庙主赏钱。在庙外由另一“开路僧”主持烧供品。“开路僧”在里圈烧供品，其它人在外圈踩锣鼓点扭，动作可易可难。自由发挥。在进庙内上香的“开路僧”退出庙门后，外面的十一人同“开路僧”一齐舞“四鼓翻身”。小场拜庙所表现的内容是：敬神上香火，求神保佑一年五谷丰登，家家平安。

《锣鼓高跷》的大场，是由较多的人来表演的。它分为两个表演层次。外圈表演：它以人物扮像的演员表演为主，表演的动作不复杂，其规律为“上捧下逗”如：孙悟空戏弄猪八戒”、“傻公子逗寡妇”等，捧逗动作可随着情绪的变化即兴表演，在情绪达到高潮的时候可加唱词，例如：“傻公子逗寡妇”中就有这样一段唱词：“叫你唱来你害羞，‘老爷们’扮着女人头，扭扭捏

捏大街去，看你害羞不害羞”。

里圈表演：以队伍造型为主。表演的动作比较复杂，难度较大。例如：“仙童打王八托象”、“开路僧”打鬼“鬼推磨”。大场的表演内容是以舞蹈造型为主，造成一种欢快情绪，形成一个“捧逗”和谐气氛和热烈的场面，达到贺丰收、庆团圆的目的。

（三）《锣鼓高跷》技巧

在《锣鼓高跷》舞的整个表演中，“开路僧”和“二各子”是主要演员，群舞之首，表演难度大。主要以“跳、转、翻、躺、跃”为主。

1、跳：（1）跳板凳：①单腿跑板凳，表演者面对板凳，用射燕的动作跳过板凳，单腿落地后接“小翻身”。②双腿跳板凳，表演者面对板凳，双腿起跳，小腿向两旁分开，越过板凳，落地后接“小翻身”。（2）“跳龙台”：表演者左腿向右弯曲，右手抓住左跷腿用右腿单脚跳上数级台阶，要求跳得高，站得稳，还要有连续性。

2、转：“鬼推磨”，两个表演者背对背，用左手抓住对方的右跷腿，随着音乐的节奏，顺时针方向边跳边转，转成圆圈，要求两人步伐一致，否则就有摔倒的危险。

3、翻：在《锣鼓高跷》舞中，翻的动作很多。有：“大翻身”、“小翻身”、“叫鼓翻身”和“四鼓翻身”。“翻身”的动作有两种，一是快“翻身”，二是慢“翻身”。如：大“翻身”是在一小节两拍内完成的（翻身的动作同舞蹈翻身）。“四鼓翻身”是在四小节八拍内完成的，从第一拍起慢翻慢哈腰，用八拍子翻转一周，翻身时需要找稳重心和有柔软的腰功。

4、躺：用民间艺人甄亮的话说：“高跷是站着容易躺下难”，如小场中的“拜庙”磕头动作等，首先是做“下叉”使身体与地面接触，躺下再翻过身给神灵磕头。躺的技巧要求，有三

快：下叉快，躺的快，翻身快。

5、跃：鲤鱼打挺（叠斤）动作的要领是：身体躺下，双腿向头部抬起，双腿快速的向腰部打去（打腿）同时挑腰，推手向上跃起，站起身来（手拿打鬼棒）。

（四）、风格与特点

尚志县的《锣鼓高跷》始终保持着它古朴的风格与特点。早在光绪二十二年间“锣鼓高跷”演出的形式，服装、道具的风格和特点，至今还在传延着。

首先，我们从道具上看它的风格。在清代科学技术还不发达的年代里，古人用一个巧妙的方法将整个的葫芦一分为二，制作出了猪八戒和孙悟空的假脸。有了这种假脸，方便了演员的表演，使猪八戒和孙悟空的形象更加逼真。尤其是猪八戒的嘴巴，它可以上下颤动，演员表演时可以用嘴巴的张合，做出各种滑稽动作。直到如今仍用前人的方法制作，保持原始的特点。

再如，“开路僧”带的髯口是用麻做的，为什么用麻做呢？一是因为这种道具可以防止在喷火时把髯口烧着，二是用它装饰演员的脸谱，增加其神密色彩和打场子时的威风。现在虽可用其它材料做这种道具，如头发，腈纶丝等。但这些材料碰上火就着。所以，民间艺人依然用线麻染成黑色做髯口，延续了这种风格。

第三，“开路僧”是黑色的僧服，没有华丽的装饰。用现代的眼光看，作为秧歌队打头的，应是服装艳丽，美观大方。可是为了使“开路僧”的风格不变，用黑僧服、黑髯口统一黑色线条，再现了古人朴素的美。

随着历史的前进，《锣鼓高跷》在舞蹈动作上虽有了一定的发展，但仍保持着主要的韵律——耸肩的独特风格和特点。民间艺诀为：“锣鼓高跷必耸肩”。《锣鼓高跷》从头至尾在每个动作

上都贯穿着耸肩的动律。形成风趣逗哏的风格。在此基础上发展出了“三活”。即：“锣鼓高跷腰要活，要想要好肩要活，手持道具腕要活”。“三活”围绕耸肩转，使耸肩的特点更为突出，形成了以耸肩为主要动律的尚志《锣鼓高跷》。

音乐是舞蹈的一个重要组成部分，在民间舞蹈中，有乐伴舞和自伴自舞两种形式。前者常见，后者少见。《锣鼓高跷》属后一种形式。据民间艺人甄亮讲：《锣鼓高跷》自开天劈地以来，就是自己打鼓自己扭，有很强的自娱性。

从以上几点看《锣鼓高跷》是一个传统舞种，即有古朴的风格，又有风趣逗哏的特点，还有很强的自娱性。随着节奏的变化，表演者依照耸肩的动律起舞，形成了“下身行走稳如钉，上身要逗要尽情，‘锣鼓高跷’必耸肩，翻转跳跃技艺精”的热闹场面。

二、《锣鼓高跷》音乐

《锣鼓高跷》原来是没有场外音乐伴奏的，只有演员手持锣、鼓、钗，敲着单一的“咚打个咚○”的节奏型。在以后的发展中，民间艺人吸收了东北秧歌“咚打个咚打个咚打个咚○”的节奏，丰富了《锣鼓高跷》音乐的表现性能。

当舞蹈表演进入高潮时，音乐速度加快，力度增强，使演员更焕发起高涨的激情，乐强舞更欢，使乐舞浑然一体，把《锣鼓高跷》的表演推向高潮。

一九四六年甄吉昌老艺人的儿子甄明，经过多年拜师学艺，学会了吹唢呐，于是将唢呐作为《锣鼓高跷》舞的伴奏乐器。在多年实践中，甄吉昌的孙子又把民间曲牌如：“句句双”、“大姑娘美”、“满堂红”以及东北民歌“五更调”、“放风筝”等，运用到《锣鼓高跷》舞的音乐伴奏之中。

“句句双”曲调优美流畅，情绪欢快朴实，结构严谨，节奏整齐。四二节拍，宫调式。符点音符的不断出现，使音乐情绪显得活泼跳跃。有些乐汇的不断重复，使欢快喜悦的情绪不断的加强。如第八小节的 36 1·3 | 236 1·3 | 236 1·3 | 231 231 | 236 1 | 在这一乐句中，基本乐汇不断重复之后，突然出现一个七度的跳进：65 3532 | 36 1 |，加之唢呐演奏中运用滑音、抹音、挑音、嘟噜等技巧和紧锣密鼓的打击乐伴奏，使音乐与舞蹈的气氛和谐统一，欢快热烈。

现将基本节奏和主要旋律附后：1、基本节奏：

腰 鼓	<u>x x x·x x x x o x x x x x x x x o </u>
小 锣	<u>o x x o x x o x o x o x x </u>
小 锣	<u>⊗ x ⊗ x ⊗ x ⊗ o ⊗ x ⊗ x ⊗ x ⊗ o </u>
大堂鼓	<u>x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x o </u>
大 钹	<u>x x x x x x x x </u>
大 锣	<u>o x o x o x o x o x x </u>

注：小锣符号中的×表示将小锣抛起敲击，发出响亮的声音；“光”⊗表示小锣落入手中敲击，音色较暗，发出“叮”的声音。

句句双 主旋律

1=D 2/4

【句句双】

5·6 556 | 656 | 56 6 65 | 32 2 3 | 356 53 | 23 1 2 |
5 5 3532 | 3 6 1·3 | 236 1·3 | 236 1·3 | 231 231 | 236 |
6 5 3532 | 3 6 | 5·6 535 | 1 3 543 | 235432 | 3 6 |
5·6 535 | 1 3 543 | 235432 | 3 6 | 1 27653 | 236 |
1 27653 | 236 | 3 5 35 | 32 | 2 | 3 5 35 | 32 | 2 |
6 5 1 276 | 3 3 5 |

三、《锣鼓高跷》服饰、道具及化妆

(一) 头饰、脸谱

1、“开路僧”

- ①假发套：用黑色马尾制成，长至胸前。
- ②假胡须：用线麻制成，染成黑色，长与下额齐。
- ③顶角：用黑色马尾编成小辫，用铁丝支撑成角型。
- ④绒花：用红绒布做成花型。底部用铁丝固定。
- ⑤脸谱：“开路僧”甲，用金色涂底。“开路僧”乙，用银色涂底。

(见彩页图一、二)

2、“秦琼”

- ①兰罗帽，同戏曲。
- ②绒球，同戏曲红绒球。
- ③脸谱：同戏曲武生。(见彩页图三)

3、“石迁”

- ①头球，用铁丝做成头圈，圈上用细铁丝固定数小绒球，其颜色不一。

- ②沙巾，用沙巾将头球包住。
- ③耳球，用绒布与铁丝制成。
- ④头花，用红色彩纸与铁丝制成。
- ⑤脸谱：(见彩页图七)

4、“猪八戒”

- ①面具：用一个完整的葫芦，将底部横锯下，一分为二制成双耳，再从葫芦把顺着锯下三分之一作为下额，内贴一小块红布作舌头，其余三分之二作为上脸。上脸挖两个眼洞和两个鼻洞。面具后面连接黑布，盖住演员的头。面具的头顶装饰一朵小花。

②连接法：上下额在尾部相连接，双耳挂在上额两侧。从两耳部与上脸尾部，系三根麻蝇做成三角型头套固定在演员的头顶。

③脸谱：（见彩页图九）

5、“二各子”

①头戴武生“额子”。（同戏曲）

②脸谱：同戏曲武生脸谱。（见彩页图五）

6、“杨香武”

头花：用铁丝做成鸟的图案，上面用珠子制成。连接在一条头圈上。（见彩页图八）

7、“傻公子”

头戴戏曲小生巾子。（见彩页图四）

8、“孙悟空”

①面具：在一个二分之一的葫芦上面画上脸谱。

②连接方法：在面具的两侧与头顶部系三根麻蝇，做成三角型头套固定在演员的头上。

（见彩页图十一）

9、“小寡妇”

①花冠：用彩色纸做成数朵花，系在铁丝上，做成花冠，固定在头圈上。

②耳环：红辣椒用线挂在耳上。

（见彩页图六）

（二）服饰说明

1、“开路僧”

上衣：黑色对襟便装。两个袖口为白色，领口为白色。

下衣：红彩裤。

围单：白底绣红花绿叶。（见服饰图）

2、“杨香武”

上衣：黑色对襟便装，橙色蒜半扣。

下衣：黑色散裤腰便服彩裤，系裤腿。裤腿绣蝴蝶。腰系戏曲扣搭板和粉红色彩带。（见服饰图）

3、“秦琼”

上衣：同戏曲武生袍。

下衣：红彩裤。腰系绿色彩带。（见服饰图）

4、“二各子”

上衣：黑色对襟便装，袖上有五条横白线，前胸有两条竖白线。

下衣：黑色便服裤子，裤腿有两条白线。（见服饰图）

5、“傻公子”

上衣：同戏曲小生袍。

下衣：红彩裤。（见服饰图）

6、“孙悟空”

上衣：紧袖便装。（黄色）

下衣：紧腿便服裤（黄色）披肩和围裙为绿色。（见服饰图）

四、《锣鼓高跷》舞蹈动作说明



图一

《锣鼓高跷》的主要韵律是：每个动作第一拍的后半拍向上耸肩。第二拍恢复自然，除技巧动作外，其韵律贯穿始终。

1、打鬼花

音乐：2拍

准备动作：双手手心向上，手腕放松，手握打鬼棒中间。第一拍，面向1点，向前迈左脚，双手在身旁向里绕棒一周。第二拍，迈右脚，其它同第一拍。

(见图一)



图二

2、鬼点棒

音乐：4拍

动作：第一拍，面向1点，双手持棒，手心向下。前半拍用右棒的前端向下打左棒的前端。先迈左脚。

(见图二)



后半拍用右棒的后端，向上打左
棒的前端。连打两下。
(见图三)

第二拍同第一拍的前半拍动作。
第三拍作第一拍的对称动作。
第四拍作第二拍的对称动作。



3、打花鼓
音乐：2拍
动作：第一拍，面向1点，左脚
向前进迈一步。前半拍左鼓棒打左边的
鼓面（见图四）



第一拍的后半拍，先右手从胸前
画弧线打左鼓面
(见图五)



图六

再左手从胸前向右画弧线打右鼓面。（见图六）



图七



图八

4、打小锣

音乐：2拍

动作：第一拍，面向7点。左手立着拿小锣，右手持小锣板，向前迈左脚，前半拍击锣一次。

（见图八）



后半拍将小锣抛起，同时耸肩击小锣一次（见图九）

第二拍，向前迈右脚，左手接住小锣，收肩击锣一次。（见图九）

注：（小锣边上钻眼系绳，套在手上，以防抛掉）。



图九
5、苏秦背剑

音乐：自由节拍

动作：右脚单立，左脚向右后抬起，右手抓住左脚，左手握双棒左斜上举。（见图十）



图十

6、跳龙台

音乐：自由节拍

动作：用“苏秦背剑”

动作，单脚跳上台阶，连续跳跃数级，跳完最后一级；接做一个“翻身”

（见图十一）

图十一



图十二

第一拍，上左脚，右膝顶住左膝窝，向前哈腰，双腿稍弯，双手合拢，向左“翻身”（见图十三）

第二拍“翻身”后将香插在香炉上。

7、上香
音乐：2拍
准备动作：左手持双棒平托，右手握两柱点燃的香，右脚向前上一步，重心在两脚间。（见图十二）



图十三



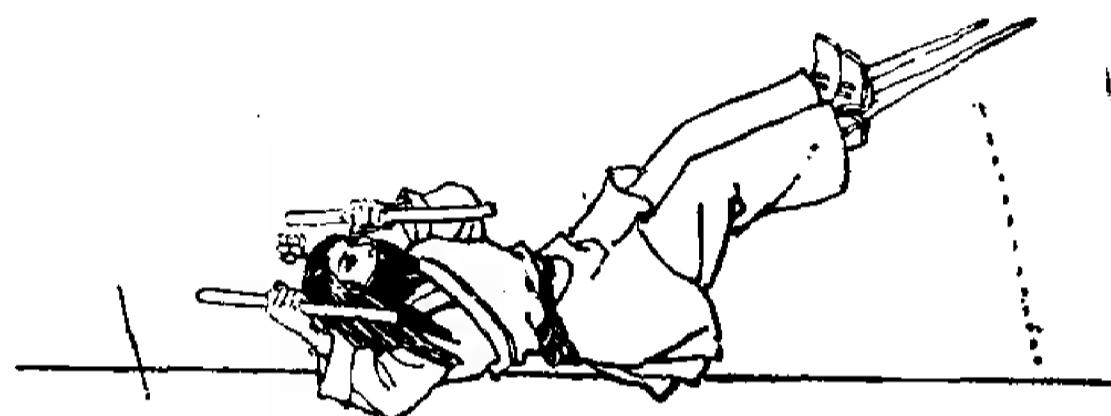
图十四

8、下叉
音乐：2拍
动作：第一拍，抬起左脚向前下叉，两手持棒自然上举
(见图十四)



第二拍
两脚落地时，
同时用两棒稍作支
撑。（见图十五）

图十五

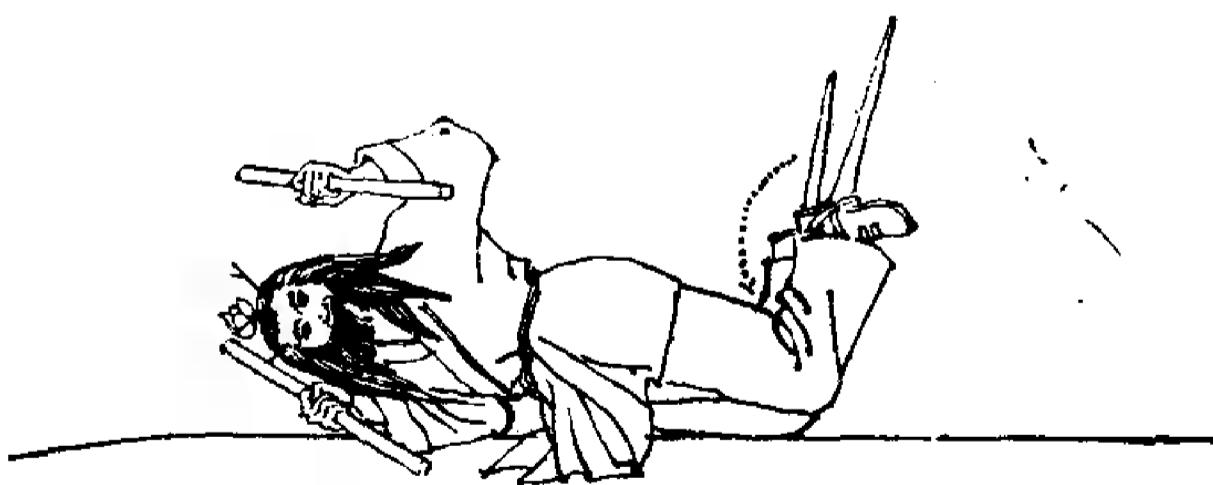


图十六

9、躺身

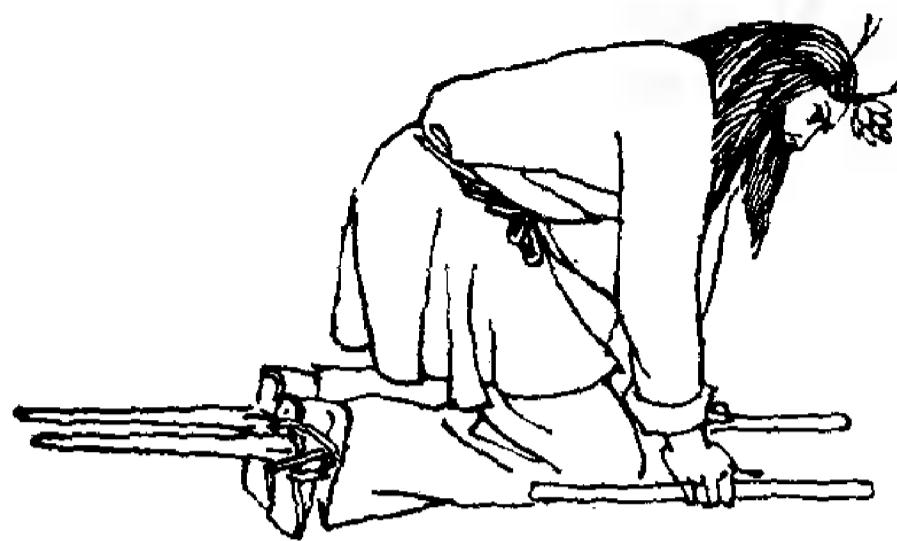
音乐：2拍

动作：第一拍，在下叉的基础上，身体向右后方躺下。双腿并拢，两腿自然弯曲抬起，双手持棒平举。（见图十六）



图十七

第二拍双脚并拢向右扭身，右肘用力推动上身。左手随身体自然抬起。（见图十七）



图十八

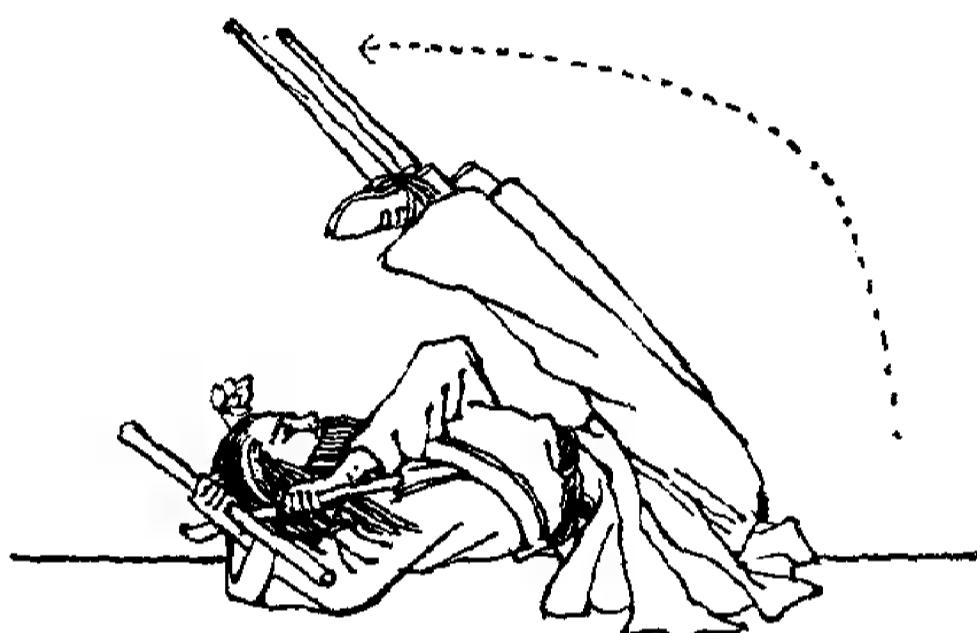
10、磕头

音乐：2拍

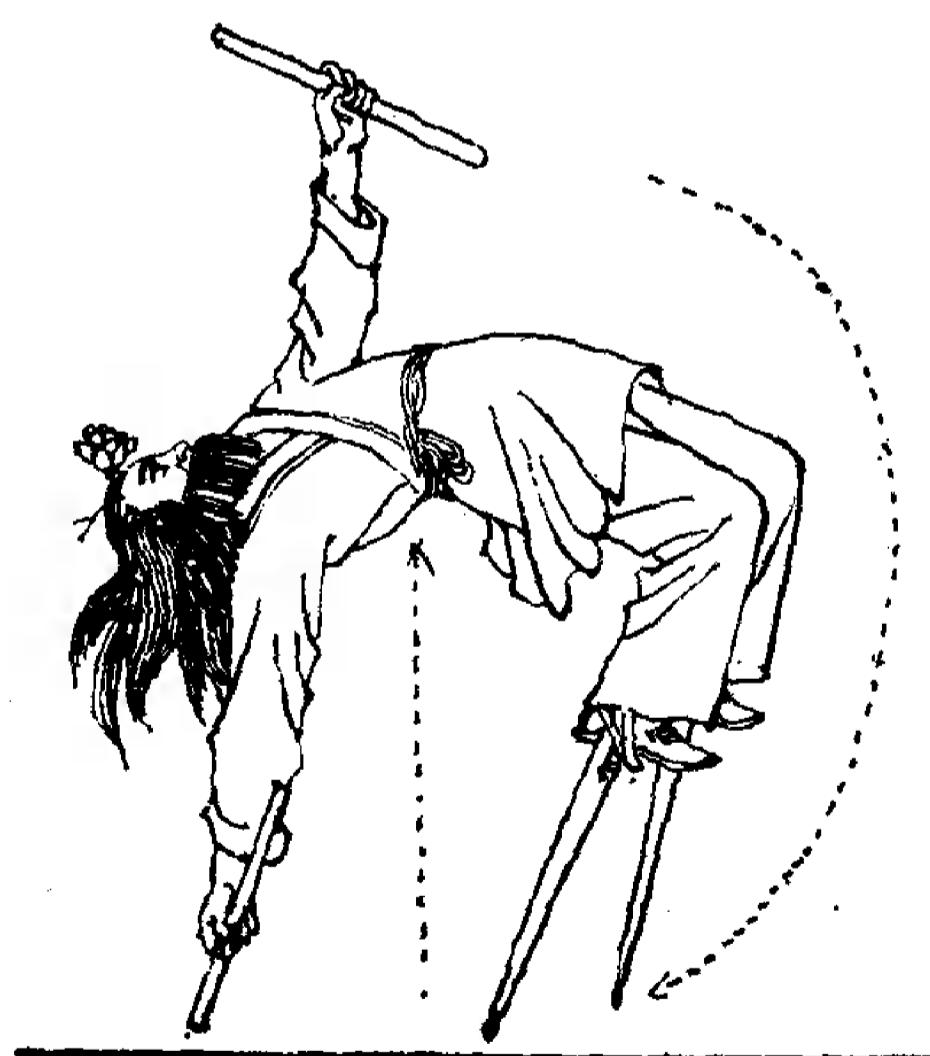
动作：第一拍，双腿跪地，两手扶地，身向前伏。

第二拍：作揖磕头。

(见图十八)



图十九



图二十

第二拍。双腿向下快速打去，向上挑腰，用力推手站起身。(见图二十)

12、三拜

音乐：8拍

动作：第一拍，踮右脚，抬左脚，上身向右侧倾斜向前移动，右臂自然下垂，左手举起（见图二十一）
第二拍、第三拍同第一拍动作。
第四、五拍双手成“山膀”做“上步翻身”。



图二十一

第六拍，向前哈腰，双手作辑拜
佛一次（见图二十二）

第七、八拍，同第六拍动作。



图二十二

13、供品上象

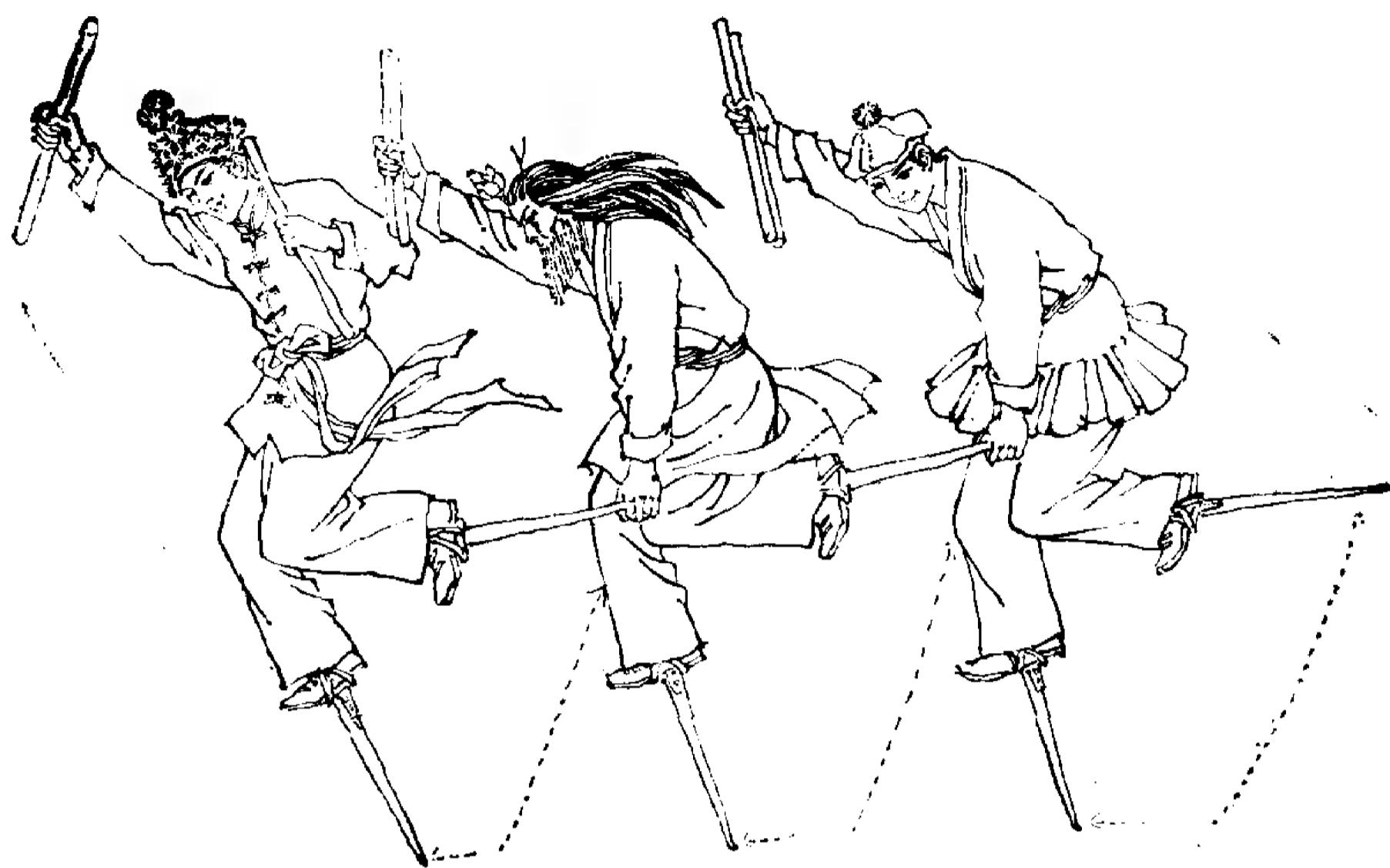
音乐：2拍

动作：第一拍，两人把供品抬在肩上，双手扶扁担迈左脚。

第二拍，两人同时
迈右脚其他同第一
拍。（见图二十三）



图二十三



图二十四

14、拉骆驼一条龙

音乐：2拍

动作：第一拍，前面第一人左脚向后弯曲九十度，双手做“打鬼花”。后面人左手抓住前者的左跷腿，右手握双棒做“打鬼花”。其他人以此类推。

第二拍，大家同时单脚向前跳。（见图二十四）



图二十五

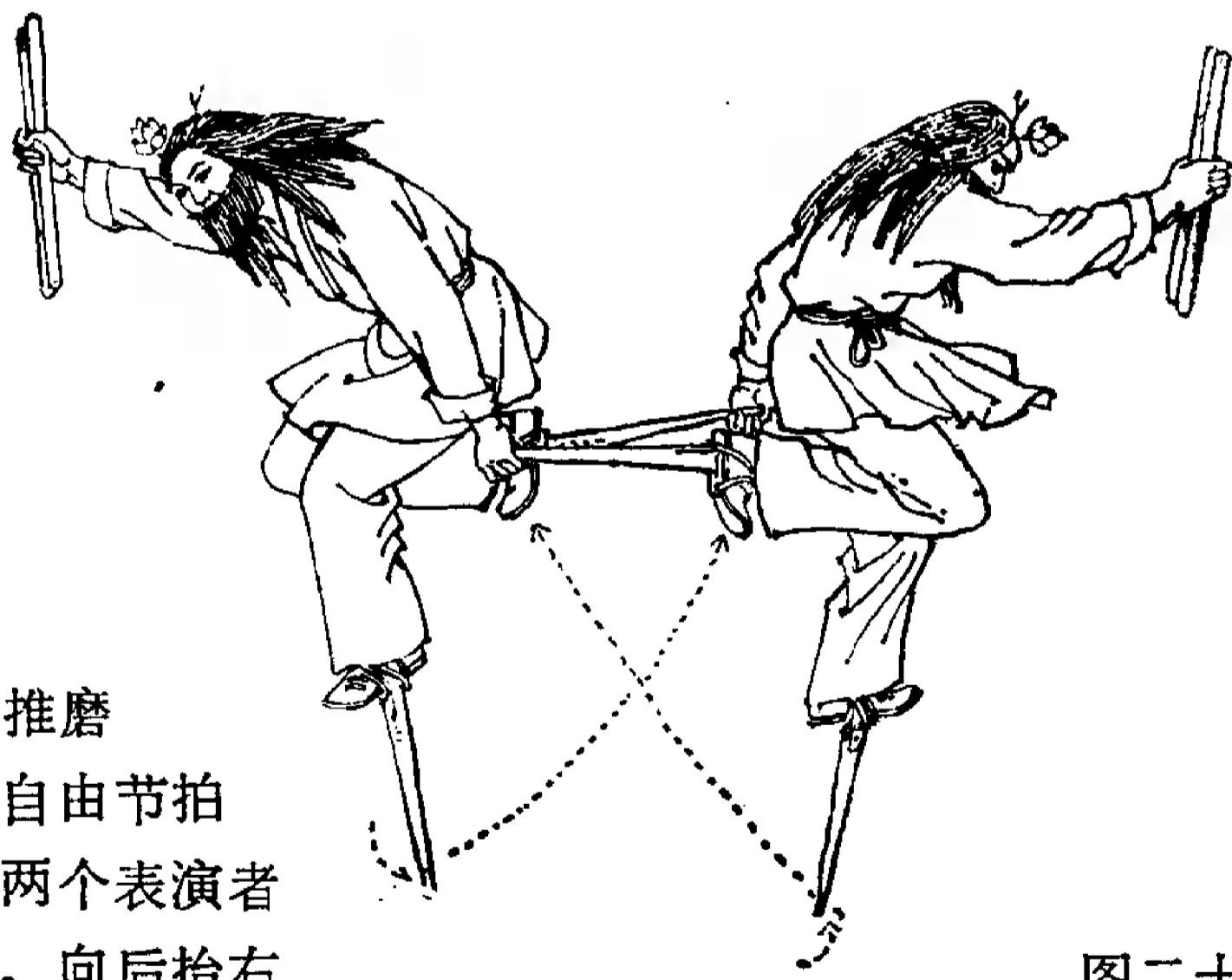
第二拍，迈右脚，其它同第一拍动作。（见图二十五）

15、花鼓上象

音乐：2拍

准备动作：四人抬一根扁担，面向1点。打花鼓的演员站在扁担上，两跷分别插入中间两个抬扁担的演员腰带中，两脚用绳子固定，以保安全。

第一拍，抬扁担的演员一齐迈左脚。一手扶扁担，上面的演员作“打花鼓”动作。



16、鬼推磨

音乐：自由节拍

动作：两个表演者

背对背站好，向后抬右

脚，互相用左手抓住对方的右跷腿，向左跳动，一拍一次，右手举棒作“打鬼花”，连续跳一周。（见图二十六）

图二十六

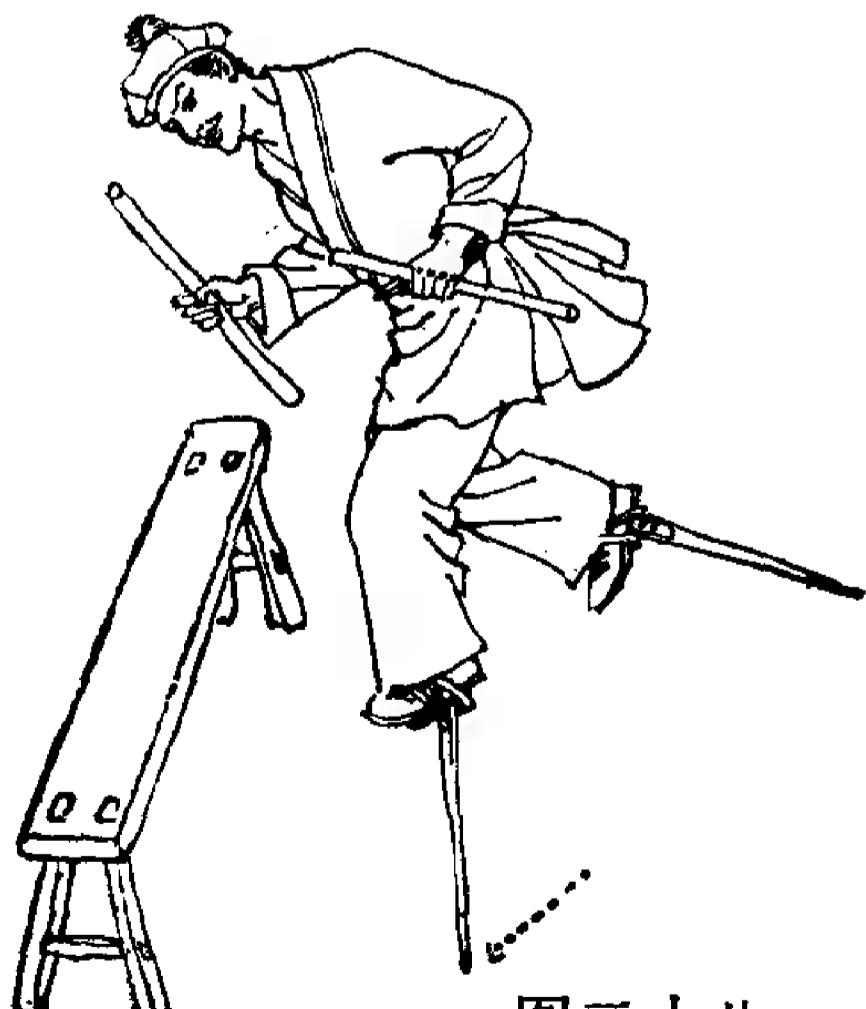


17、仙童打王八托象

音乐：2拍

动作：四人抬一根扁担，后面两个演员抬一根扁担，用一块木板搭在两根扁担之上，托象演员趴在木板上，嘴里咬住两条绸子，由前面两个演员拉着，扮演仙童的演员骑在托象演员背上，两手握腰带，作锤打的动作（参加表演者10人）。

第一拍，抬扁担的演员一齐迈左脚，扮王八托象的演员，向右甩头。第二拍做第一拍的对称动作。（见图二十七）



图二十八

图二十七

18、跳板凳

音乐：4拍

动作：第一拍，面向3点左脚在前、右脚在后，两臂稍弯曲，（见图二十八）



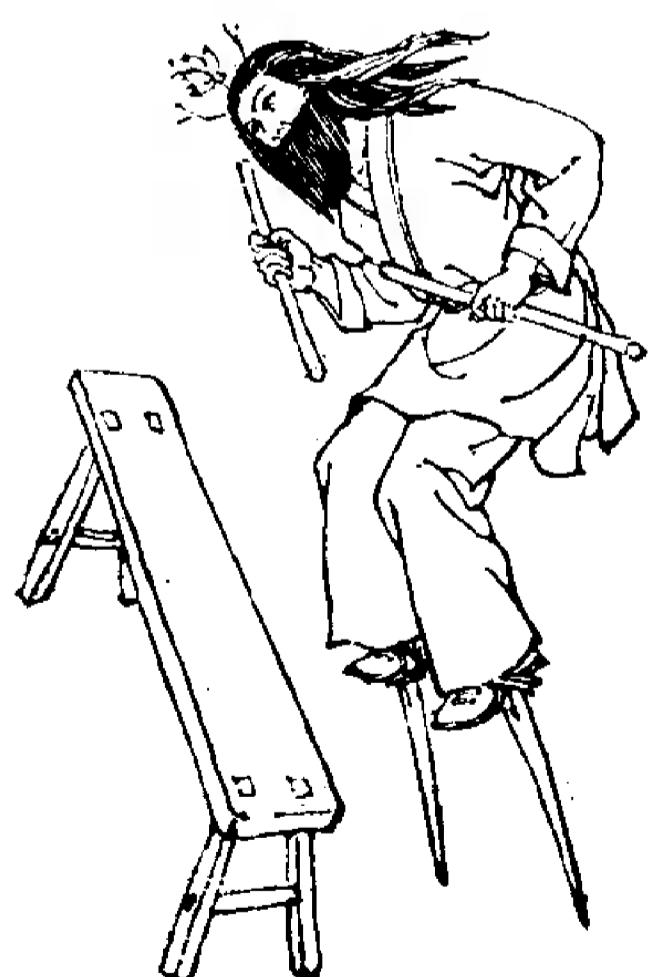
第二拍，提气领膀子，
用跳“射雁”的动作过板凳。
单脚落地后接一“翻身”。
(见图二十九)

图二十九

附：也可跳过两条叠起的板凳 (见附图二十九)



附图二十九



第三拍，双脚平于凳前两臂稍弯
曲 (见图三十)

图三十



图三十一

19、四鼓翻身

音乐：8拍

动作：1~8右脚向左前方上步，慢翻身一周双脚随节奏进行调整重心，两手做“打鬼花”。

(见图三十二)



图三十三

第四拍提气领膀子，双脚起跳，腿向两旁分开越过板凳，落地后接“翻身”。

(见图三十一)



图三十二

20、大翻身

音乐：4拍

动作：第一拍，右脚向左前方上步，左翻身一周。

第二拍，左脚在右前方，头顶向1点，双手“山膀位”。

第三、四拍做一、二拍的对称动作。(见图三十三)



21、插花步

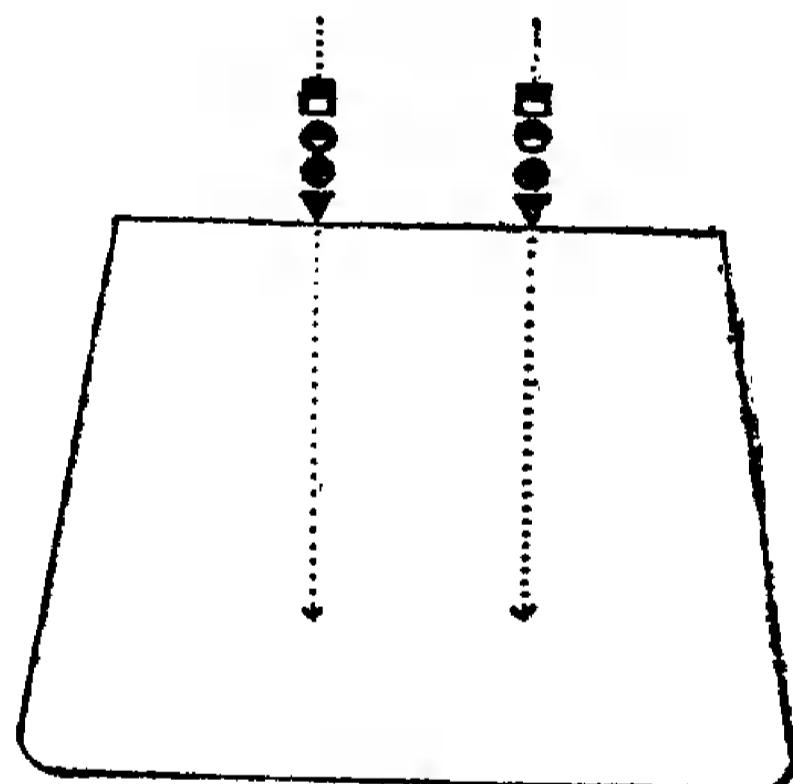
音乐：2拍

动作：第一拍，面向1点，
右脚向左前方迈步，双手做“鬼
点棒”，身体上下颤动。第二
拍，做第一拍对称动作
(见图三十四)

图三十四

五、《锣鼓高跷》场记图说明 例图

▲ 1.	开路僧甲
▲ 2.	开路僧乙
△ 3.	二各子甲
△ 4.	二各子乙
●	女 演 员
■	男 演 员
▲	花鼓上像
▲	仙童打王八托像

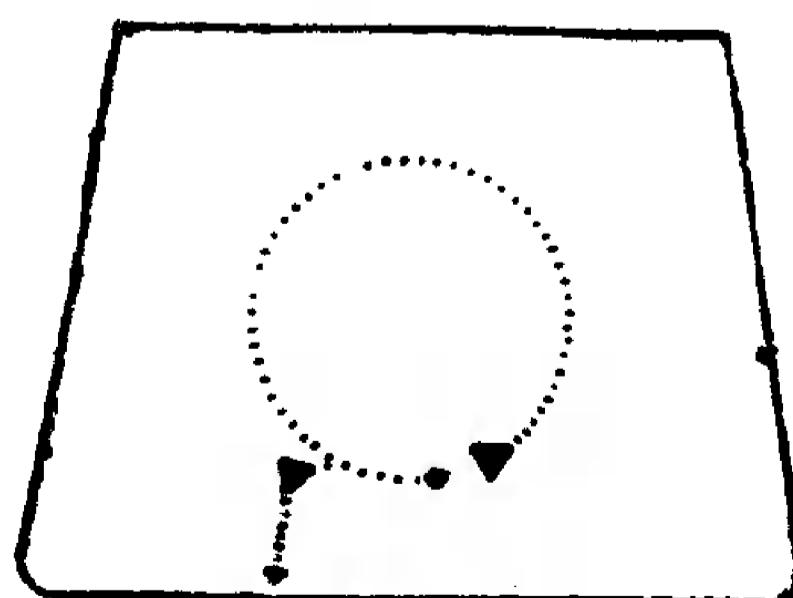


场记图一

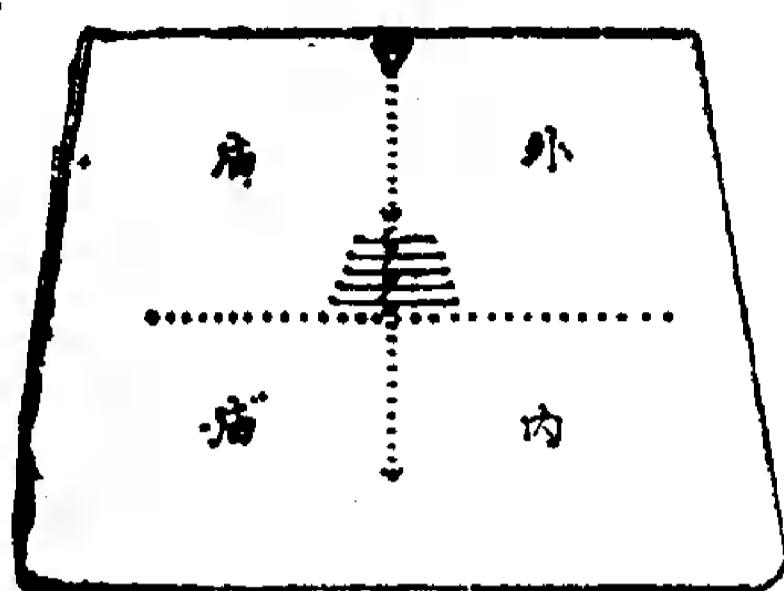
小 场

1、音乐：“句句双”加鼓点，
节奏为为||唻唻 唻○||无限反复。
以两个开路僧领头，各领一队
演员进场，做“插花步”、“打鬼
花”、“鬼点棒”、“打花鼓”
“打小锣”等动作，行至台前。
(见场记图一)

2、音乐：同前。
开路僧甲离开其它演员，准备
上台阶。开路僧乙领着其余演员在
庙外由左向右绕圆圈。
开路僧乙喷火烧供品。(见场记图
二)



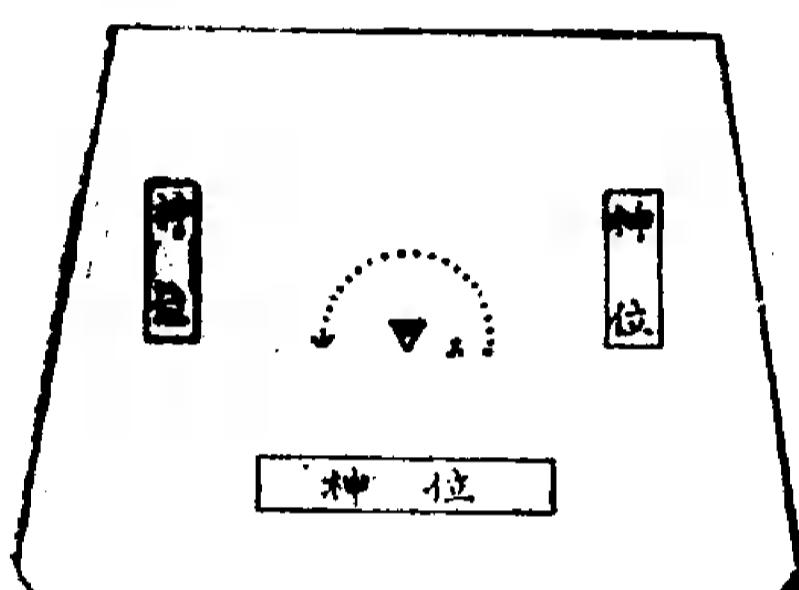
场记图二



3、音乐：同前。

开路僧甲做“苏秦背剑”、“跳龙台”，单腿跳上台阶，进入庙内。外面的演员随音乐节奏绕圆圈，按行当做各自的动作。

开路僧甲进庙内拜观音。（见场记图三）

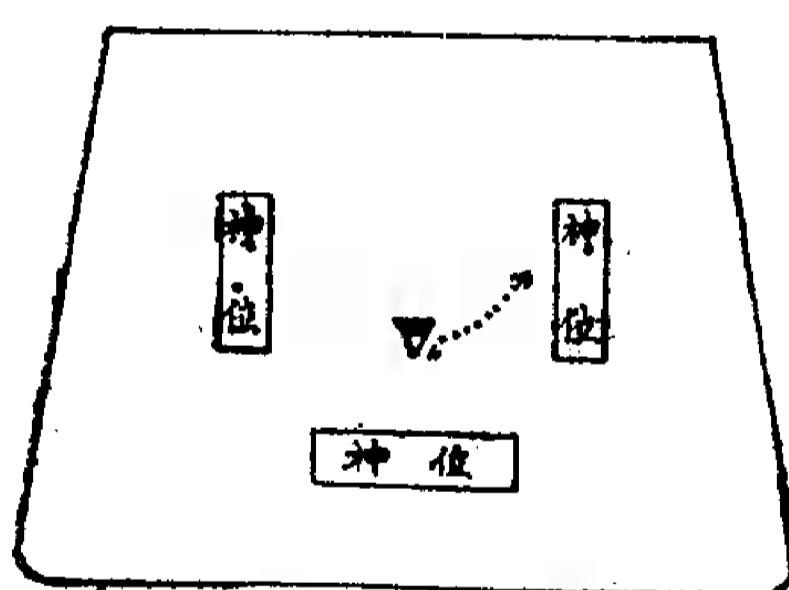


场记图四（庙内）

4、音乐：同前。

开路僧甲做“上香”动作接“翻身”后走小圆场，“下叉”、“躺身”、“磕头”、“鲤鱼打挺”等动作。

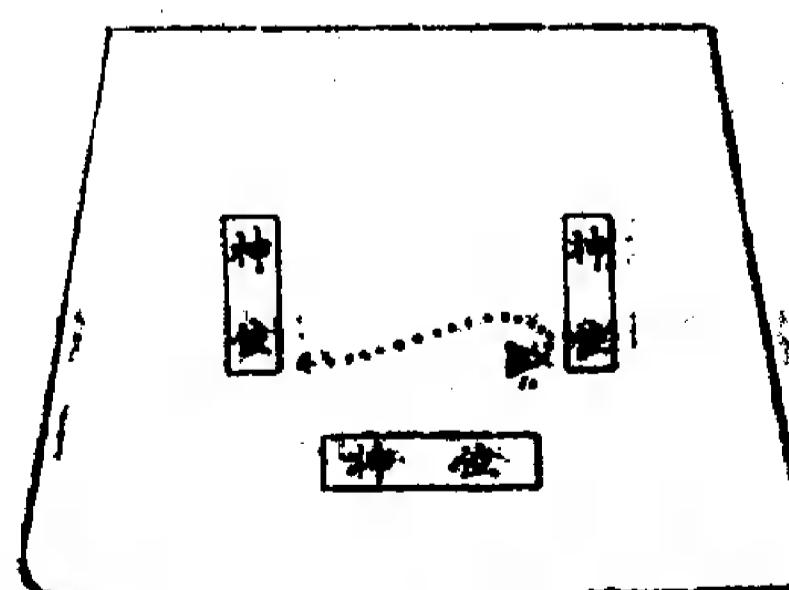
（见场记图四）



场记图五（庙内）

5、音乐：同前。

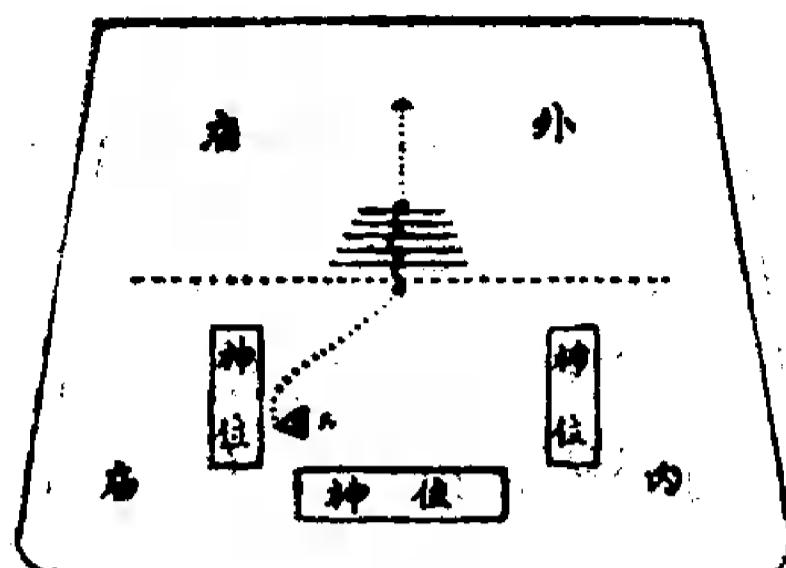
开路僧甲走到“四大天王”前做“三拜”动作。（见场记图五）



场记图六（庙内）

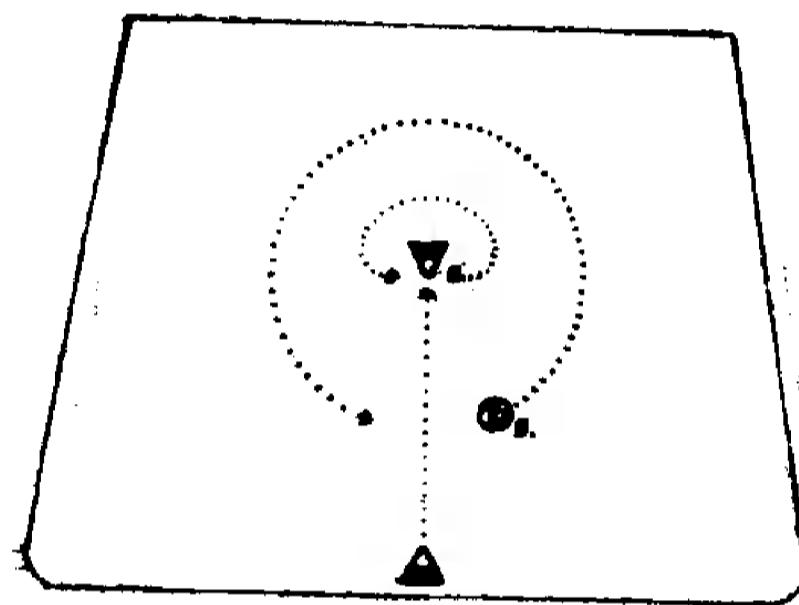
6、音乐：同前。

开路僧甲走到“八大金刚”前做“三拜”动作（见场记图六）



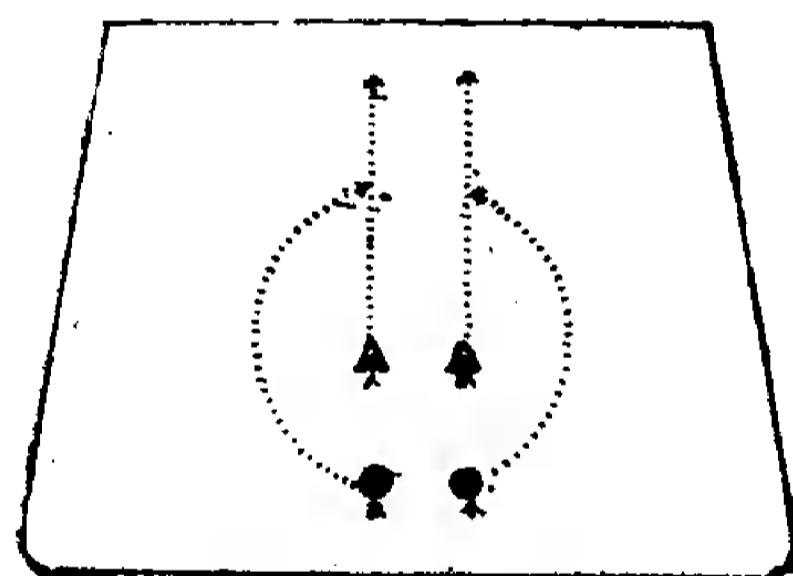
场记图 七

7、音乐：同前。
开路僧甲领完庙主赏钱，出庙外
跳下台阶。（见场记图七）



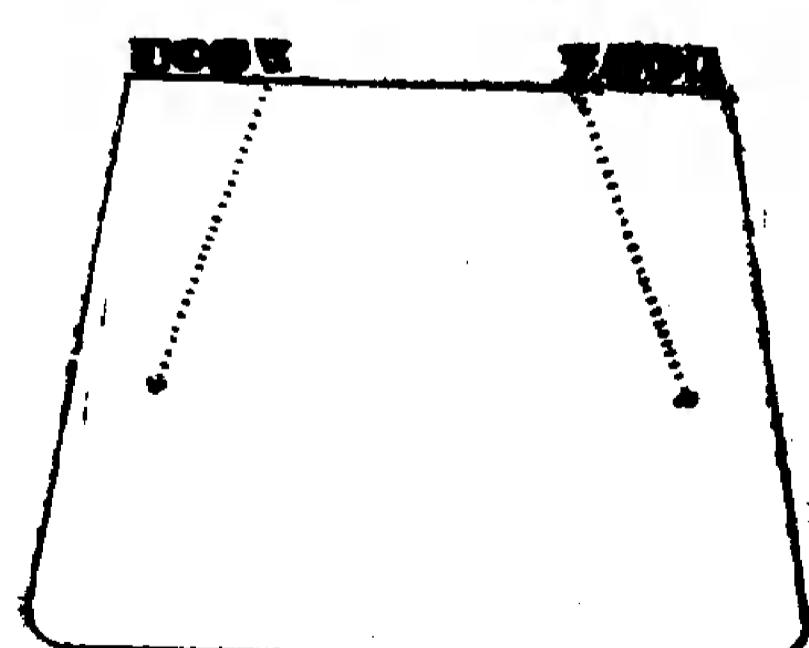
场记图 八(庙外)

8、音乐：同前。
开路僧甲回群舞之中，与众人合
舞。开路僧乙在圆圈中心做“叫鼓翻
身”、“大翻身”后与开路僧甲同做
“四鼓翻身”。（见场记图八）



场记图 九

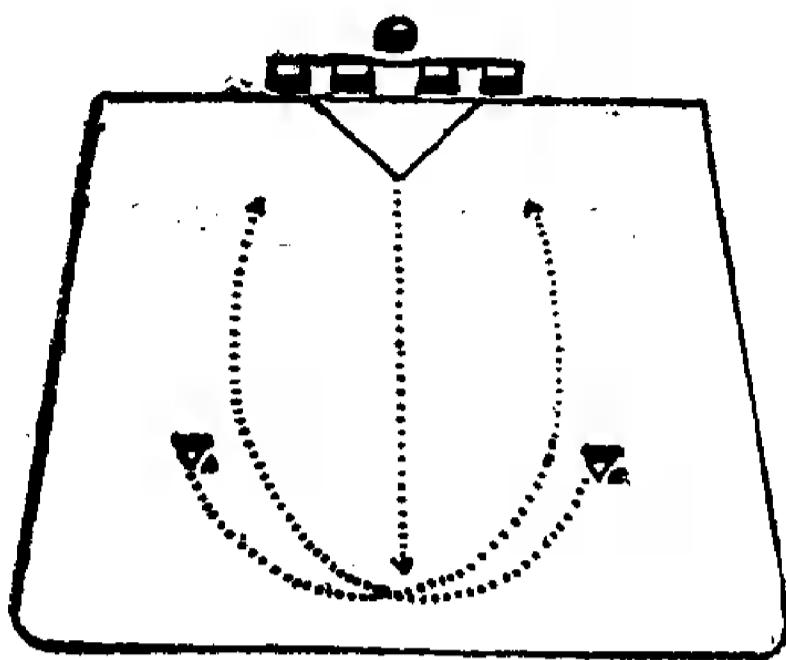
9、音乐：同前。
开路僧甲、乙二人由中心各领一
队演员向后走，做“插花步”动作。
退场。（见场记图九）



场记图 十

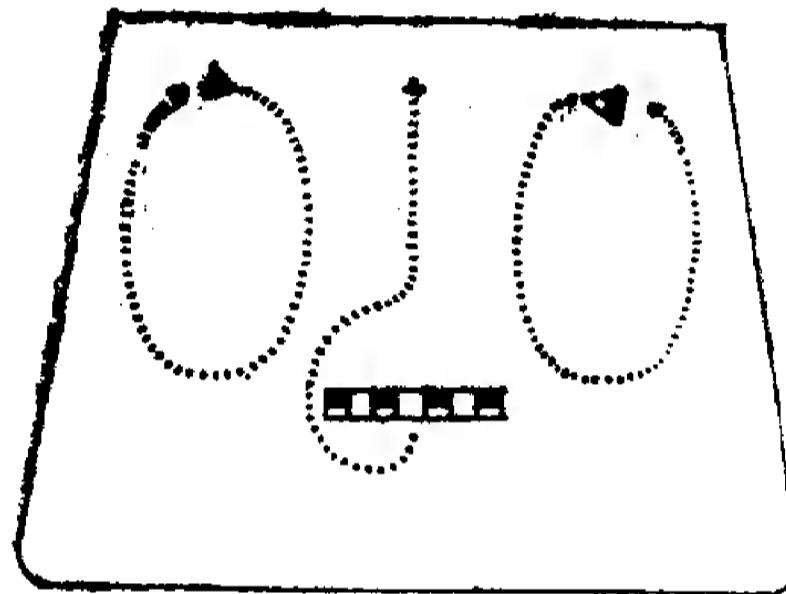
音乐：“句句双”锣鼓点为
|| 喀 咪 喀 咪 ○ || 无限反复。开路僧甲
乙、各领一队演员，分为两行进场。
按行当各作“打鬼花”、“打花鼓”、
“打小锣”动作，领头者行至左、右
侧（见场记图十）

大 场



场记图十一

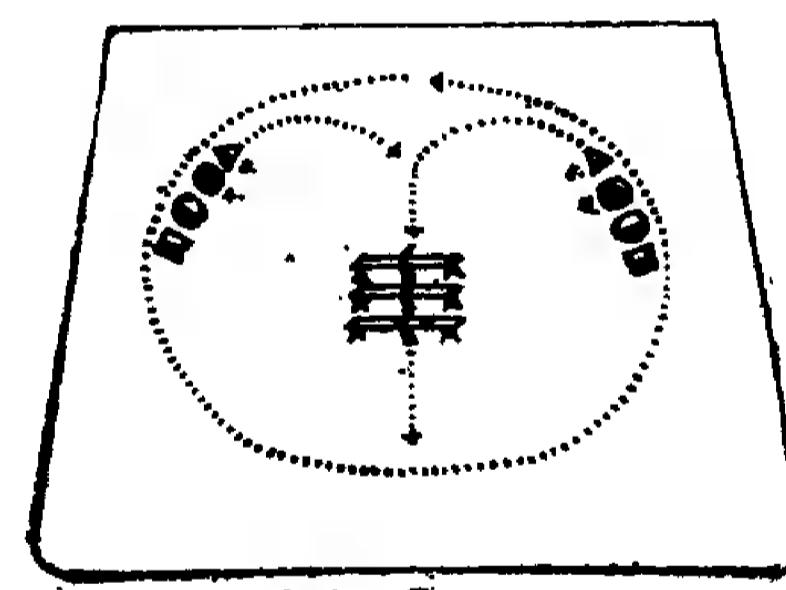
“花鼓上象”演员组，从台后正中直出至台前。开路僧甲、乙，领群舞演员在台前交叉后分别向台后左、右角。做“行程插花步”。（见场记图十一）



场记图十二

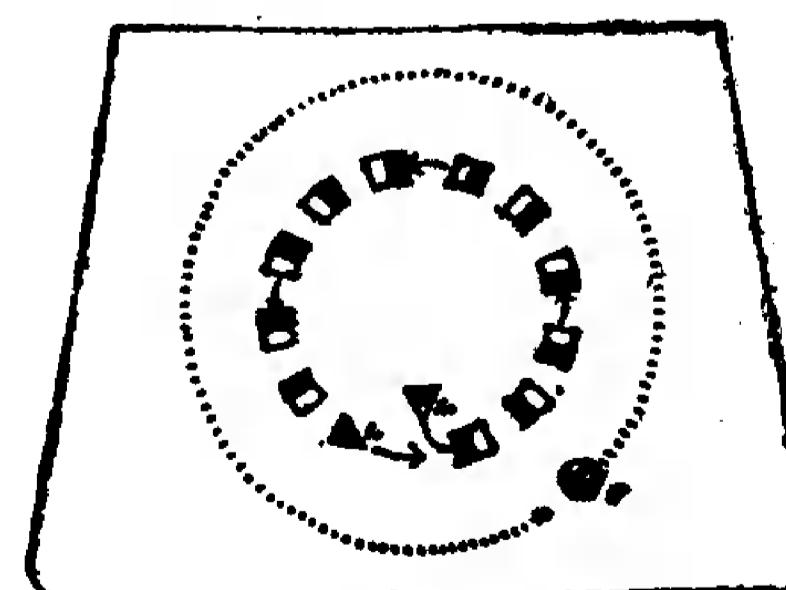
音乐：同前。

“花鼓上象”组演员右转弯走向台后、撤象。开路僧甲、乙领头走二龙吐须队形。（见场记图十二）



场记图十三

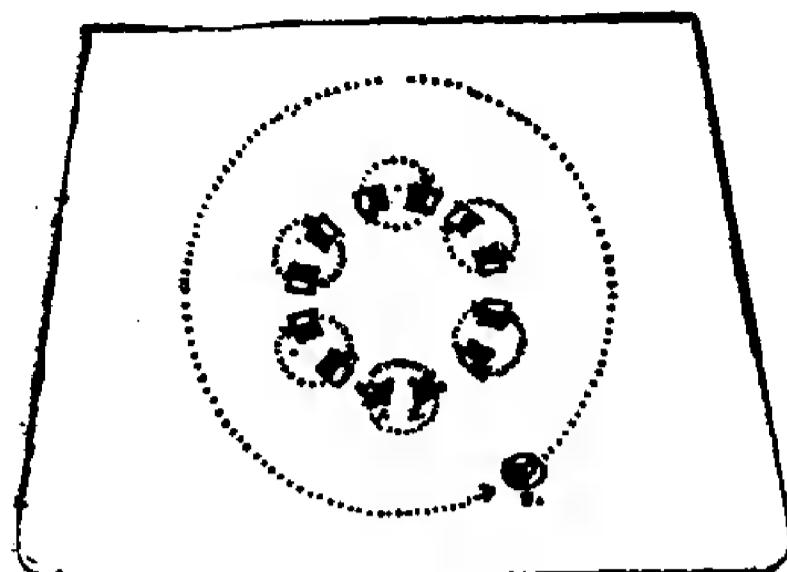
开路僧甲打头，领十二人分为两行，做“拉骆驼一条龙”动作，开路僧乙压尾，由台后向前“跳板橙”，由二各子领头绕大圈，自由表演各人物动作。（见场记图十三）



场记图十四

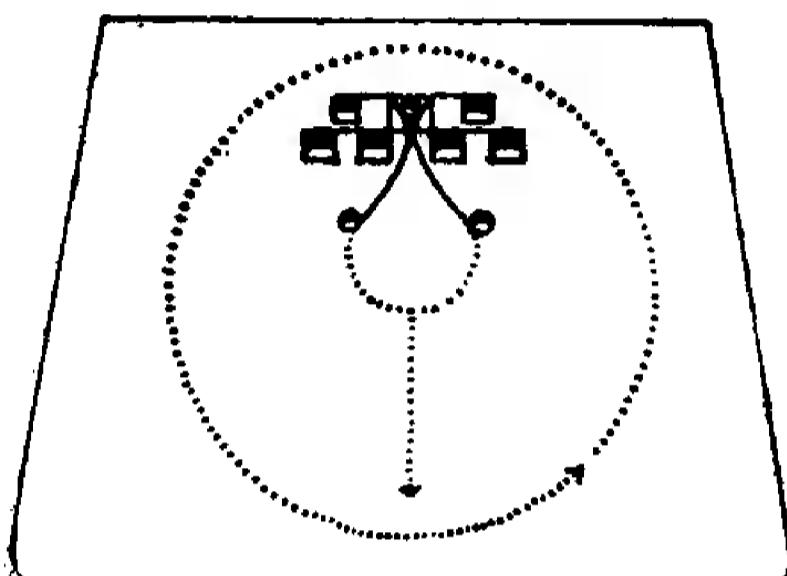
音乐：同前。

开路僧甲领十二人逆时针转形成里圈。其余演员由二各子领头跑大圈。（见场记图十四）



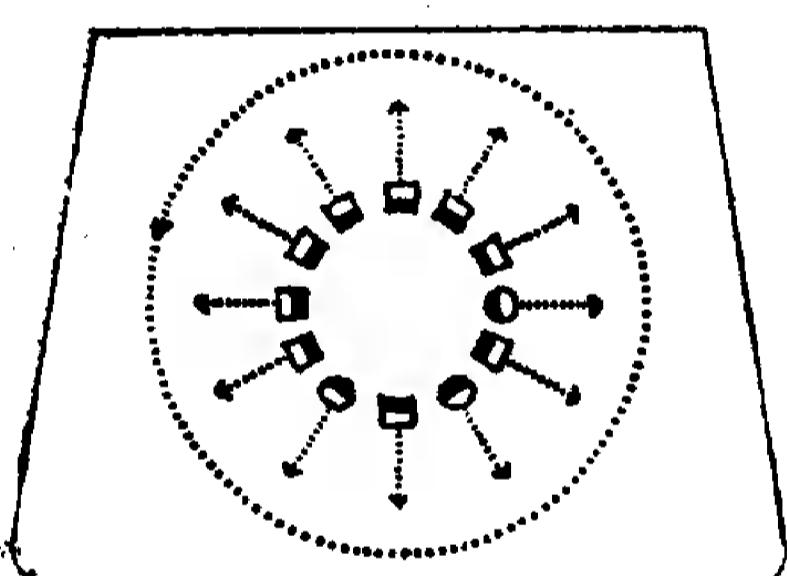
场记图 十五

里圈十二人做“鬼推磨”，外圈演员继续绕大圈。（见场记图十五）



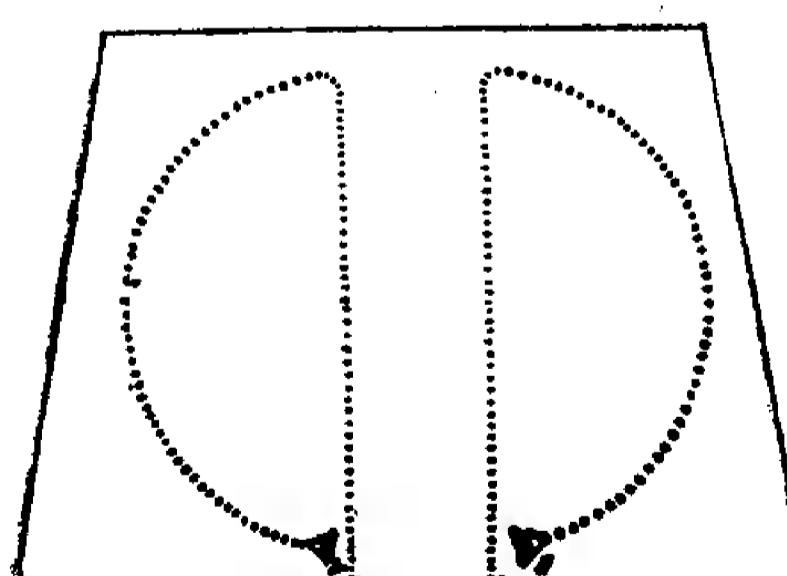
场记图 十六

音乐：同前。
里圈演员并入大圈。“仙童打王八托象”组演员，由台后正中直上台前。群舞绕大圈。（见场记图十六）



场记图 十七

“托象”组演员一起向外圈做“叫鼓翻身”、“大翻身”、“四鼓翻身”动作并入大圈。全体演员形成一圈做“插花步”、“打小锣”、“打花鼓”动作（见场记图十七）



场记图 十八

分为两行由后向前退场。（见场记图十八）

六、艺人简介

甄亮：“锣鼓高跷”秧歌艺人，现住尚志县一面坡镇永昌村，现年七十二岁，汉族，农民，原籍河北省定兴县人。

甄亮自幼跟其父甄吉昌学艺，五、六岁时开始练功，掌握了翻、转、跳、跃、躺各种高难技巧。十来岁时，学习“锣鼓高跷”并参加“甄家班”的锣鼓高跷队。他素质好，加之学习认真，年轻时在一面坡镇就小有名气。他对“锣鼓高跷”这种艺术非常热爱，而且对“锣鼓高跷”进行了改革。使十二人的队型扩大人数不限，使更多的人能参加这种活动。对伴奏也进行了改革，从只用打击乐到用唢呐和打击乐共同伴奏。使一面坡“锣鼓高跷”形成了别具一格的民间舞。

解放后，他对“锣鼓高跷”艺术更为热心。每逢过年过节，他成了权威的组织者和表演者。甄亮同志还热心向别人教授技艺，从不保守。经他传授的年轻人都成了民间秧歌骨干。使“锣鼓高跷”在一面坡得到了普及，并且深受人民群众的喜爱，曾多次到县城表演。现在他虽然已到七十多岁的高龄，可每年灯节还在积极做义务辅导工作。有时还上跷做示范动作。深受一面坡镇人民的爱戴。

七、传授人与整理人

传授人.....甄 亮
音乐传授人.....甄 明
资料挖掘人.....韩来富 徐成武 王伸 李万生 徐文华
音乐挖掘人.....刘汉志 闻忠远 徐文华
整理人.....徐文华
动作绘画.....黄万才
服饰道具人物造形绘画.....于凤超

松花江地区尚志县《舞蹈集成》编辑部

1 9 8 6 。 1 2

[General Information]

$$\square \square = \square \cdot \square \square \square \square \square \square \square \square \square$$

$$\square \ \square = 107$$

SS₁ =10196183

DX =

□ □ □ □ = 1986 □ 12 □ □ 1 □

□ □ □ =

